HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ZWEITER BAND

ERSTER TEIL

DAS ZEITALTER DER RENAISSANCE

BIS 1600



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1907

Vorwort.

Indem ich den dritten Halbband des Handbuchs der Musikgeschichte der Öffentlichkeit übergebe, bitte ich wegen eines Formfehlers um Entschuldigung. Die mehr und mehr sich festigende Erkenntnis der epochemachenden Bedeutung der Florentiner musikalischen Trecento-Kunst hat es zur unabweislichen Notwendigkeit gemacht, das musikalische Mittelalter anstatt mit 1450 bereits mit 1300 abzuschließen und das bereits im zweiten Halbbande skizzenhaft gewürdigte Kunstlied vor der Dufay-Epoche nochmals eingehend im Zusammenhange mit dieser zu behandeln; die Einleitung begründet ausführlicher die damit gegebene veränderte Periodisierung der Musikgeschichte.

In noch ausgesprochenerer Weise als im zweiten Halbbande ist im vorliegenden dritten die Entwicklungsgeschichte der musikalischen Formen und Stilarten zum leitenden Prinzip gemacht, und hoffe ich damit einige positive Fortschritte der Erkenntnis des Werdens und Wachsens unserer Kunst zu vermitteln.

Allen denen, welche in opferwilliger Weise mich bei meiner Arbeit gefördert haben, sage ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank, an erster Stelle dem Kgl. Sächsischen Ministerium für Kultus und Unterricht, welches durch eine besondere Zuwendung die beschleunigte Weiterführung meiner Vorarbeiten ermöglichte.

Leipzig, im März 1907.

Hugo Riemann.

Inhalt

des dritten Halbbandes:

Das Zeitalter der Renaissance bis 1600.

VI. Buch:

Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert

(Kapitel XVIII—XIX).

VII. Buch:

Der durchimitierende a cappella-Vokalstil und seine ersten instrumentalen Nachbildungen

(Kapitel XX—XXII).

XX. Kapitel: Der durchimitierende Vokalstil (§§ 64—67).

XXI. Kapitel: Das neue Madrigal und der Palestrinastil (§§ 68—70).

XXII. Kapitel: Die ersten Formen der Instrumentalkomposition (§§ 71—73).

ZWEITER BAND

ERSTER TEIL

DAS ZEITALTER DER RENAISSANCE

BIS 1600

Literatur für das VI.—VII. Buch.

a) Theoretische Schriften aus dem 14.—16. Jahrhundert in neueren Druckwerken.

In Gerbert, Scriptores (1784, Neudruck 1905) II: Elias Salomon (1274), Engelbert von Admont (1297—1331), Johannes de Muris (1323 etc).
—— Scriptores III: Marchettus von Padua (1309), Arnulph von St. Gillen, Adam von Fulda (1490).
In Coussemaker Scriptores (1864—1876) I: Robert de Handlo (1326), John Hanboys (1470).
—— Scriptores II: Johannes de Muris.
—— Scriptores III: Philipp de Vitry, Henricus de Zeelandia, Philippus de Caserta, Ägidius de Murino, J. Verulus de Anagnia, Theod. de Campo, Prosdocimus de Beldemandis, Guilelmus Monachus, John Hothby.
—— Scriptores IV: Johannes Tinctoris (ges. Werke, auch separat 1876), Simon Tunstede, Johannes Gallicus.
In Hawkins Gen. hist. of music (1776, Neuausg. 1853): John of Torksey, Chilston und Lionel Power.
Nicolaus de Capua, Compendium musicae [1415], herausgegeben von Adr. de Lafage (1853).
Johannes de Grocheo [ca. 1300], Theoria, herausgegeben von Joh. Wolf (I. M.-G., Sammelb. I. 1, 1899).
Antonio da Tempo, Trattato delle rime volgari (ca. 1332), herausgegeben von G. Grion (1869).
Gidino di Sommacampagna, Trattato dei rithimi volgari (14. Jahrh.), herausgegeben von G. B. C. Giuliari (Scelta di curiosità litterarie No. 95, 1870).
Jan Pieters Sweelinck, Kompositions-Regeln (Ges. Werke, Bd. XII. 1903, herausgeg. von H. Gehrmann).

b) Alte Drucke theoretischer Werke
(zum Teil mit ausgedehnten Literaturbeispielen).

Bartolomeo Rami de Pareja, Musica practica (1482, kommentierte Neuausg. von J. Wolf, I. M.-G., Beiheft 2, 1901).
Giovanni Spataro, Honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum (1491).
—— Errori di Franchino Gafurio (1521).
—— Tractato di musica (1531).
Nicolaus Burtius, Musices opusculum (1487).
Joh. Faber Stapulensis, Elementa musicalia (1496).
Franchino Gafori, Theoreticum opus musicae disciplinae (1480).
—— Practica musicae (1496).
—— De harmonia musicorum instrumentorum opus (1518).

Joh. Reisch, Principia musica 1496 u. ö. in Margarità philosophica und 1508 separat.
—— Musica figurata (1523).
Joh. Cochlaeus, Musica (Tetrachordum musices) um 1500 (Neuausg. von H. Riemann, Monatsh. f. M.-G. 1897), bis 1526 sieben Ausgaben.
Nic. Wollick, Opus aureum (1501, 1505 und auch umgearb. als Enchiridion musices 1509, 1512).
Balthasar Prasperg, Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio (1501).
Franc. Tovar, Libro de musica practica (1510).
Simon de Quercu, Opusculum musices . . . de Gregoriana et figurativa (1509).
Arnolt Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten (1510 [?]).
Sebast. Virdung, Musica getutscht (1511, Neudruck [Eitner] 1882).
Ott. Luscinius (Nachtgall), Institutiones musicae (1515).
—— Musurgia (1536, 1542).
Michael Koßwick, Compendiaria musica (1516, 1520).
Nic. Faber, Musicae rudimenta, herausgeg. von Joh. Aventinus (1516).
Pietro Aron, De institutione harmonica (1516).
—— Toscanello in musica (1523 u. ö.).
—— Compendiolo di molti dubbi (o. J.).
—— Lucidario in musica (1545).
Seb. Felstinensis, Opusculum musicae mensuralis (1519, 1534).
Andr. Ornithoparchus, Musicae activae Micrologus (1517 u. ö.).
Joh. Galliculus, Isagoge de compositione cantus (1520 u. ö.).
Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch (1528 u. ö., Neuausgabe von Eitner, Publikationen Bd. 24).
Ludovico Fogliano, Musica theorica (1529).
Blasius Rossetus, Libellus de rudimentis musices (1529).
Matheo de Aranda, Tratado de canto llano y contrapuncto (1533).
G. M. Lanfranco, Scintille di musica (1533).
Stefano Vanneo, Recanetum de musica (1533).
Silvestro Ganassi da Fontega, La Fontegara (1535).
—— Regula Rubertina (1542—1543).
Johann Frosch, Rerum musicarum opusculum (1535).
Sebald Heyden, Ars canendi (1537).
Auctor Lampadius, Compendium musices (1537).
Virgilius Haugk, Erotemata musicae practicae (1541).
Mathaeus Greiter, Elementale musicum (1544).
Melchior de Torres, Arte ingeniosa de musica (1544).
Jean Le Gendre, Briefve introduction en la musique (1545).
Henr. Loriti Glareani Dodekachordon (1547, deutsche Übersetzung von Peter Bohn 1889; reiche Beispielsammlung).
Joh. Faber, Compendiolum (1548 u. ö.).
—— Ad musicam practicam introductio (1550 u. ö.).
Loys Bourgeois, Le droict chemin de musique (1550).
Pet. Adr. Coclicus, Compendium musices (1552).
Vicente Lusitano, Introduttione facilissima (1553 u. ö.).
F. J. Bermudo, Declaracion de instrumentos (1555).
Diego Ortiz, Tratado de glossas sobre clausulas etc. (1553).
Joh. Zanger, Practica musicae praecepta (1554).
Nicola Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna pratica (1555).

Hermann Finck, Practica musica (1556).
Phil. Jambe de Fer, Epitome musical (1556).
Michel de Menehou, Nouvelle instruction familière (1558, Neuausg. von H. Expert 1900).
Joseffo Zarlino, Istituzioni harmoniche (1558 u. ö.).
—— Dimostrazioni harmoniche (1571).
—— Sopplimenti musicali (1588).
Gallus Dreßler, Praecepta musicae practicae (1563).
—— Musicae practicae elementa (1571).
Luc. Lossius, Erotemata musicae practicae (1563).
Ambr. Wilphlingseder, Erotemata musices practicae (1563).
—— Musica teutsch (1585).
Wolfgang Figulus, Practica musica (1565).
Nic. Roggius, Musicae practicae ... elementa (1566).
Vincenzo Galilei, Il Fronimo (Anweisung für Tabulaturen 1568, 1584).
—— Dialogo ... della musica antica et moderna (gegen Zarlino 1581).
—— Discorso ... intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino (1589).
Adam Puschmann, Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs (1574 Neudruck von Niemeyer).
Francisco Salinas, De musica libri VII (1577).
Friedr. Beurhusius, Erotemata musicae (1580).
—— Musicae rudimenta (1581).
Joh. Avianius, Isagoge in libros musicae poeticae (1581).
Andreas Papius, De consonantiis seu pro diatessaron libri duo (1581).
Sethus Calvisius, Melopœia (1582, 1592).
—— Compendium musicae practicae (1594 u. ö.).
—— Exercitationes musicae I—III (1600—1611).
G. M. Artusi, L'arte del contrappunto (1586—1589).
Or. Tigrini, Compendiolo della musica (1588).
Adr. Banchieri, Conclusioni del suono d'organo (1591).
—— Cartella ... canto figurato (1601) u. a.
—— L'organo suonarino (1605).
Lud. Zacconi, Pratica di musica (1592).
Chr. Demantius, Forma musices (1592).
—— Isagoge artis musicae (1607).
G. B. Bovicelli, Regole passagi di musica (1594).
Pietro Pontio, Ragionamento di musica (1588).
—— Dialogo ... della Teorica e Pratica di musica (1595).
Valerio Bona, Regole del contrapunto (1595).
—— Essempi delle passaggi delle consonanze etc. (1596).
Thomas Morley, Introduction to practicall musicke (1597, 1608).
Joach. Burmeister, Musica αὐτοσχεδιαστική (1601).
—— Musica poetica (1606).
Michael Praetorius, Syntagma musicum (1614—1620).
J. Chr. Wagenseil, Von der Meistersinger holdseliger Kunst (1697).

c) Neuausgaben von Tonwerken des 14.—16. Jahrhunderts.

Cathedral-music, herausgegeben von W. Boyce (1760—1772, Neuausg. 1844—1849); fortgesetzt von S. Arnold (1790, Neuausg. 1843).
Fr. Gius. Paolucci, Arte pratica di contrappunto (1765, dgl.).
Ch. Burney, La musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana santa nella Cappella pontificia (1771).

Padre G. B. Martini, Esemplare o Saggio fondamentale pratico di contrappunto (1774—1775, mit vielen Beispielen aus dem 16. Jahrh.).

J. Ph. Kirnberger, H. L. Haßlers Psalmen und christl. Lobgesänge [1607] (1777).

J. Stafford Smith, Musica antiqua (1812).

G. E. Fischer, Zwei Motetten a. d. Anf. des 16. Jahrh. (1824).

G. Frhr. von Tucher, Kirchengesänge der berühmtesten älteren Meister (1827).

—— Schatz des evangelischen Kirchengesangs (1848).

E. C. G. Langbecker, Joh. Crügers Choralmelodien (1835).

S. Dehn, Sammlung älterer Musik a. d. 16. und 17. Jahrh. (1837).

F. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke (1838 ff.).

Joh. Cichocki, Chants d'église . . . des anciens compositeurs polonais (1838).

Fr. Commer, Musica sacra (Bd. 1—4, 1839 ff.).

—— Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI: (12 Bde., 1840 ff.).

—— Selectio modorum ab Orlando di Lasso compositorum (8 Bde., 1860 ff.).

A. H. Neithardt, Musica sacra (Bd. 5—16, vgl. Commer 1839).

Musical Antiquarian Society (Rimbault etc.), Neuausgaben alter englischer Musik (19 Bde., 1840 ff.).

P. Alfieri, Raccolta di motetti [Palestrina] (1841).

—— Raccolta di musica sacra [hauptsächlich Palestrina] (7 Bde., 1841—1846).

Prince de la Moskowa, Recueil de morceaux de musique ancienne (1843, 11 Bde.).

J. J. Maier, Klassische Kirchenwerke alter Meister f. d. Männerchor (1845).

—— Auswahl englischer Madrigale für gem. Chor (1863).

Karl Proske, Palestrinas Missa papae Marcelli (6-, 4- [Anerio] und 8stimmig [Suriano] 1850).

—— Musica divina (Bd. 1—4 1853—1863, fortgesetzt von Schrems und Haberl, Bd. 5—8).

M. Töpler, Gesänge . . . des Sieg-Rheinischen Lehrergesangvereins (1850—1865).

Stephan Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen f. d. Kirche (2 Bde., 1854).

J. Zahn, Kirchengesänge f. d. Männerchor (1857—1860).

W. Teschner, Neuausg. von J. Eccards Geistl. Liedern auf den Choral [1597] (1860) u. a.

J. H. Lützel, Kirchl. Gesänge der vorzügl. Meister des 16., 17., und 18. Jahrh. (1861).

R. von Liliencron, Historische Volkslieder der Deutschen (1865—1869).

Rob. Jull. van Maldeghem, Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane (1865—1893, 29 Jahrgänge, ausschließlich Kompositionen niederländischer Meister des 16. Jahrh.).

Chr. J. Riggenbach, Ausgewählte Psalmen . . . Goudimels (1868).

Fr. Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877).

Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung (Rob. Eitner), Neudrucke von Werken des 16. und 17. Jahrh. (1871 ff., u. a. weltl. deutsche mehrst. Liedersammlungen, franz. Chansons, Villanellen, auch Kirchenlieder, Motetten etc. a. d. 16. Jahrh.).

Repertorium musicae sacrae (herausgeg. von Fr. X. Haberl seit 1886, Beilage zu dem Kirchenmusikal. Jahrbuch).

Denkmäler der Tonkunst, herausgeg. von Fr. Chrysander (Bd. 1. 1869: Motetten von Palestrina).

Jahrbuch für Musikwissenschaft (I. 1863 das Locheimer Liederbuch und Paumanns Fundamentum organisandi [1452], herausgeg. von Fr. W. Arnold).

Gesamtausgabe der Werke Palestrinas (33 Bde., 1862—1903, herausgeg. von Th. de Witt, Fr. Espagne, Fr. Commer und Fr. X. Haberl).

Gesamtausgabe der Werke des Orlando Lasso (60 Bde., 1894—1904 Bd. 1—16, red. von Haberl und Sandberger).

Denkmäler deutscher Tonkunst (seit 1892 unter Leitung von R. von Liliencron; a. d. 16. Jahrh. Werke von H. L. Haßler).

Denkmäler der Tonkunst in Österreich (seit 1894 unter Leitung von G. Adler, enth. u. a. 2 Bde. Auswahlen a. d. sechs Trienter Codices des 15. Jahrh., die Lieder Oswalds von Wolkenstein, sowie Werke von H. Isaak, Jak. Gallus und Stadlmayr).

Denkmäler der Tonkunst in Bayern (seit 1900 unter Leitung von Ad. Sandberger, enthält a. d. 16. Jahrh. Werke von Ludwig Senfl).

Lira Sacro-Hispana (1869, 10 Halbbde., herausgeg. von Don Hilarion Eslava; nur spanische Meister seit dem 16. Jahrh.).

Hispaniae Schola musica sacra (herausgeg. von F. Pedrell, 8 Bde. nur spanische Werke a. d. 16. Jahrh.).

Cancionero musical de los siglos XV y XVI (herausgeg. 1890 von der Madrider Akademie durch Fr. As. Barbieri).

Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts (2 Bde., 1902, herausgeg. von Don Guillermo Morphy).

Recueil de Chansons du XV siècle (1875, herausgeg. von G. Paris und Fr. A. Gevaert).

Ch. Borde, Trois Chansons du XVe siècle (Josquin, Larue, Compère).

Henry Expert, Les maîtres musiciens de la Renaissance française (Neuausgabe der Werke der französischen Meister des 16. Jahrh. [in Lieferungen seit 1894 erscheinend]).

Publikationen der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis« (herausgeg. von Riemsdijk, Seiffert u. a.; enth. Sweelincks Werke, sowie Werke von Hobrecht, Geusenlieder u. a.).

L'arte musicale in Italia (herausgeg. von L. Torchi, Bd. 1—3, nur ital. Vokal- und Orgelwerke des 14.—16. Jahrh.).

Songs and Madrigals by English composers of the close of the XVth century (Publikationen der Plainsong and Mediaeval Music-Society).

Godfrey Arkwright, The Old English edition (1889—1902, 25 Bde.).

H. E. Wooldridge, Old English Popular Music (1892, 2 Bde., Bearbeitung von Chappels Popular Music of olden time (1838 ff.).

Peter Wagner, Francesco Petrarcas »Vergini« in der Komposition des Cipriano de Rore (1893).

O. Chilesotti, Bibliotheca di rarità musicali (5 Teile, 1883—1892, Lautenmusik a. d. 16. Jahrh.).

—— Da un Codice »Lautenbuch« del cinquecento (1890).

—— Canzonette del XVI secolo . . . della intavolatura di liuto (1896).

—— Francesco da Milano (I. M.-G., Sammelb. VII. 3, 1906).

O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (I. M.-G., Beiheft 3, 1902).

W. Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit. 100 Musikstücke aus Tabulaturen des 16.—18. Jahrhunderts (1906).

The Fitzwilliam-Virginalbook (1896 ff., herausgeg. von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, 2 Bde., 297 Nummern).

W. B. Squire, Ausgewählte Madrigale ... des 16.—17. Jahrhunderts (20 Nummern).

Alfr. Wotquenne, Chansons italiennes de la fin du XVIe siècle (20 Nummern.)

Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (als Bd. 5 von Ambros' Geschichte der Musik herausgeg. von Otto Kade, 1882).

E. Frober, Neuausgabe von S. Verovios Diletto spirituale [1586, 1590] (1892).

Jo. Surzinski, Monumenta musicae sacrae in Polonia (1887).

Flor. van Duyse, »Het oude nederlandsche Lied« (bis 1905 32 Lieferungen).

Walter Niemann, 16 Kompositionen von Adam von Fulda (Kirchenmus. Jahrbuch 1902).

H. Bäuerle, Praktische Neuausgaben ausgewählter Werke von Palestrina, O. Lasso, Vittoria, J. J. Fux (1904—1907 6 Bde.).

H. Riemann, Sechs bisher ungedruckte Chansons von Gilles Binchois (1892).

—— Alte Kammermusik (Kanzonen, Ricercari usw., 4 Bde., London 1896 ff.).

—— Hausmusik aus alter Zeit. Intime Lieder mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrh. (1906 ff.).

John Stainer, Dufay and his contemporaries (1898, 50 mehrst. Lieder).

—— Early Bodleian music (1902, 2 Bde.).

Joh. Wolf, Bd. 2 u. 3 der Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 (78 Tonsätze in Faksimile und Übertragung).

Hugo Leichtentritt, Mehrst. Lieder alter deutscher Meister (1907).

Chansonnier normand ... dès le XI siècle jusqu'à nos jours (1905, nur 25 Exemplare).

Georg Münzer, Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des Michael Behaim und Hans Sachs (1907).

d) Neuere Schriften über die Musik des 15.—16. Jahrhunderts.

Ernst Gottl. Baron, Historisch-theoretische Untersuchung des Instruments der Lauten (1727).

Gius. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (2 Bde., 1828, deutsch von Kandler und Kiesewetter 1834).

K. von Winterfeld, Palestrina (1832).

—— Johannes Gabrieli und sein Zeitalter (3 Teile, 1834).

—— Der evangelische Kirchengesang (3 Bde., 1843—1847).

—— Musiktreiben und Musikempfinden im 16. und 17. Jahrhundert.

Fr. J. Fétis, Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux XIVe, XVe et XVIe siècles? (1829).

G. R. Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst (1829).

G. R. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs vom frühen Mittelalter usw. (1841).

—— Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (1834 [1846]).

E. Chuppin, De l'état de musique en Normandie depuis le IXe siècle (1837).

Ed. de Coussemaker, Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai (1843).

—— Essai sur les instruments de musique au moyen-âge (in Didrons Annales archéologiques, 1847 ff.).

—— Les harmonistes au XIVe siècle (1869).

K. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17., u. 18. Jahrhundert (1840).

—— Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. (1847, zweite vermehrte Auflage 1855).

Ed. Em. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges, insbesondere der deutschen evangel. Kirche (1847—1876, 8 Bde.).

Francesco Caffi, Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino (1836).

—— Storia della . . . cappella ducale di S. Marco in Venezia (1854—1855, 2 Bde.).

E. Bouton, Claude Lejeune (1845).

Anton Schmid, Ottaviano dei Petrucci (1845).

Edw. Rimbault, Bibliotheca Madrigaliana (1847).

Phil. Wackernagel, Bibliographie des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrh. (1855).

—— Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des 17. Jahrh. (1863—1877, 5 Bde).

Edw. Hopkins, The organ, its history and construction (1855 u. ö. mit histor. Einl. von Rimbault).

Angelo Catelani, Oratio Vecchi (1858).

—— Claudio Merulo (1860).

Heinrich Bellermann, Die Mensuralnoten u. Taktzeichen d. 16. Jahrh. (1858).

Stephen Morelot, De la musique au XVe siècle (1856).

Quirino Bigi, Claudio Merulo da Correggio (1861).

Aug. Reißmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung (1861).

K. E. Schneider, Das musikalische Lied in seiner geschichtlichen Entwicklung (1863—1865, 3 Bde.).

Bouwsteenen der Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis (seit 1869, zwanglos erscheinend).

Ant. Cappelli, Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI . . . . con un saggio della musica dei tre secoli (1868, Nr. 94 der Scelta di curiosità, mit 2 Faksimiles).

Ferd. Wolf, Über die Liederbücher der Spanier (1867, Anhang zu Ticknors Gesch. d. span. Literatur).

E. Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle (Brüssel, 1867—1888, 8 Bde.).

—— 5 Lettres intimes de Roland di Lassus (1891).

—— Charles V musicien (1894).

Adrien de Lafage, Essai de Diphthérographie musicale (1864).

Ludw. Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs (1865—1872, 3 Bde.).

Monatshefte für Musikgeschichte (1869—1904 herausgeg. von Robert Eitner; zahlreiche Spezialstudien zur Musik des 15.—16. Jahrh.).

Robert Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke (1870).

—— Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrh. (2 Teile, 1876—1880).

—— Fr. X. Haberl, A. Lagerberg und K. F. Pohl, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrh. (1877).

Dom. Mettenleiter, Orlando di Lasso (1868).

Giosué Carducci, Studi litterari (1874).

W. Bäumker, Orlandus de Lassus (1878).

A. Vidal, Les instruments à archet (3 Bde., 1876).

Ernest Thoinan, Déploration de Guillaume Crétin sur le trépas de Jean Okeghem musicien (1864).

Léon Burbure de Wesembeek, Charles Luython (1880).

—— Les œuvres des anciens musiciens belges (1882).

Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft (1888—1893, 6 Bde.).

R. von Liliencron, Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrh. (Vierteljahrsschr. f. M.-W., 1887 und separat 1894).

—— Die Chorgesänge des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrh. (Vierteljahrsschr. f. M.-W., 1891).

J. von Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalkomposition (1874, mit Musikbeilagen, die 1906 in Neudruck erschienen).

—— Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. (1878).

Gaetano Gaspari, Dei musicisti Bolognesi (1876—1880).

Ed. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle (1872).

H. Lavoix fils, La musique dans l'imagerie du moyen-âge (1875).

—— Histoire de l'instrumentation (1878).

—— La musique au siècle de Saint Louis (in G. Raynauds Recueil de motets, 1884).

Dom Aug. Vernarecci, Ottaviano dei Petrucci (2. Aufl., 1882).

Jules Hudoy, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai (1880, Ser. IV, Bd. 7 der Mémoires de la Soc. et des sciences arts de Lille).

Fr. X. Haberl, Bausteine zur Musikgeschichte, I. Wilhelm du Fay (1885), II. Bibliographischer und thematischer Katalog des päpstlichen Kapellarchivs zu Rom (1888), III. Die römische Schola cantorum (1888).

Kirchenmusikalisches Jahrbuch (seit 1886 herausgeg. von Fr. X. Haberl, mit vielen Monographien über Tonkünstler des 16. Jahrh.).

J. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente (1882).

L. Fr. Valdrighi, Nomocheliurgografia antica e moderna (1884).

Damiano Muoni, Gli Antegnati (1883).

J. B. Weckerlin, La chanson populaire (1886, mit Beschreibung von Petruccis Odhecaton).

—— Dernier Musiciana (1899, über Phil. Jambe de Fer).

Rod. Renier, Dell Anfiparnasso di Oratio Vecchi (1884).

G. Becker, Claude Goudimel (1885).

Vinc. Bellemo, Gius. Zarlino (1884).

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885—1894, herausgegeben von Ph. Spitta).

Karl Paesler, Das Fundamentbuch des Hans von Konstanz (1889, Dissert.).

O. F. Fritzsche, Glarean (1890).
Heinr. Pfuhl, Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais speziell des 14. und 15. Jahrh. (1887, Dissert.).
P. Canali, Musica in Mantova (1881).
A. Goovaerts, Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas (1880).
St. Davari, La musica in Mantova (1884).
A. Bertolotti, Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova del sec. XIV—XVIII (1890).
G. de Piccolellis, Liutai antichi e moderni (1885, Nachtrag 1886).
H. Coutagne, Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVe siècle (1893).
La Mara, Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten (1886, 2 Bde.).
A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels (1884, 2 Bde.).
Rudolf Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert (Vierteljahrsschr. f. M.-W., II. [1886]).
—— H. L. Haßler unter dem Einflusse der italienischen Madrigalisten (das. IX. [1893]).
J. F. Riaño, Notes on early spanish music (1887).
Emil Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens (a. d. J. 1500—1700) (1892).
Sal. Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik (1888—1895, 4 Bde.).
Michel Brenet, Jean d'Okeghem (1893).
—— Claude Goudimel (1898).
—— Notes sur l'histoire du luth en France (1899).
—— La chanson L'homme armé (1899).
—— Palestrina (1906).
Ricc. Gandolfi, Una riparazione a proposito di Francesco Landino (1888).
—— Illustrazioni di alcuni cimeli concernanti l'arte musicale in Firenze (1892) (mit Facsimiles von Caccias und Madrigalen der Florentiner Trecentisten).
—— Accademia storica di musica toscana (1893).
Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (1894—1895, 3 Bde.).
—— Beiträge zur Biographie H. L. Haßlers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. u. Anfang des 17. Jahrh. (1905, in Denkm. d. T. i. B. V. 1).
D. F. Scheurleer, De Souterliedekens (1898).
—— Ecclesiasticus [1565] (1898).
Florimond van Duyse, La chanson profane francaise et flamande dans les provinces belges du XVe siècle jusqu'à nos jours (1896).
H. Riemann, Notenschrift und Notendruck (1896, [Röder-Festschrift]).
—— Der Mensuralkodex des Magister Apel von Königshofen (Kirchenmus. Jahrbuch 1897).
—— Das Kunstlied im 14.—15. Jahrh. (I. M.-G., Sammelb. VII. 4).
Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrh. (1891, Dissert.).
Peter Wagner, Palestrina als weltlicher Komponist (1890, Dissert.).
—— Das Madrigal und Palestrina (1892).
Joh. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrh. (I. M.-G. Sammelb. III. 4, 1902).

Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation 1250—1460 (1904, 3 Teile).
Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrh. (I. M.-G., Sammelb. IV. 1, 1902, V. 1, 1903, VII. 4, 1906 und Kirchenmus. Jahrb. 1895).
Cecie Stainer, Dunstaple etc. (I. M.-G., Sammelb. II. 1, 1900).
Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (1899—1904 red. von O. Fleischer, seit 1904 von Max Seiffert).
E. von Destouches, Orlando di Lasso (1894).
J. Declève, J. Roland de Lassus (1894).
Tancr. Mantovani, Orlando Lasso (1895).
Gius. Lisio, Una stanza di Petrarca musicata di Dufay (1894).
A. L. Gonzalez, La musica popular, religiosa y dramatica in Zaragoza desde el siglo XVI (1895).
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters in Leipzig (seit 1894 redig. von Emil Vogel, seit 1901 von Rud. Schwartz), wichtig durch seinen Literaturbericht.
Félicien du Ménil, L'école contrapunctiste flamande du XVe siècle (1895).
—— Josquin de Près et son école (1896).
De Marcy, J. Okeghem (1895).
G. van Dorslaer, Philippe de Monte (1895).
G. Branzoli, Sunto storico dell' intavolatura o metodo pratico per sonar il liuto (1894).
Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (1899, 1 Bd.).
Wilibald Nagel, Geschichte der Musik in England (1894—1897, 2 Bde.).
—— Annalen der englischen Hofmusik 1509—1649 (1894).
K. Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zu Anfang des 17. Jahrh. (1892).
Ch. Borde, Étude Palestrinienne (1900).
C. Respighi, Nuovo studio su G. P. da Palestrina (1900).
Marius Serpet, Orgines catholiques du théâtre moderne (1901).
L. Torchi, La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI°, XVII° e XVIII° (Riv. mus. 1896 ff., separat 1901).
Karl Somborn, Die Villota (1901).
Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst (1901).
G. Gasperini, Dell 'arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento (1902).
—— Storia della Semiografia musicale (1905).
Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik d. 16. Jahrh. (1902).
Michelangelo Lambertini, Chansons et instruments (1902).
Walter Nijhoff, L'art typographique dans les Pays-bas [1500—1540] (1902).
O'Connor, Old time songs and ballads of Ireland (1902).
Gust. Thureau, Der Refrain i. d. franz. Chanson (1902, in »Literarische Forschungen«).
Wilh. Bolle, Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600 (1903).
Jul. Tiersot, Ronsard et la musique de son temps (1903).
A. Taddei, Dante e la musica (1903).
A. d'Angeli, La musica ai tempi di Dante (1904).
Cl. L. Bassi, Dante e la musica (1904).
Arnaldo Bonaventura, Dante e la musica (1904).
Pietro Giordani, Dante e la musica (1904).

E. Roy, Le mystère de la passion en France du XIV au XVIe siècle (1904).
W. G. Smith, John Dunstable (1904).
Gasperini u. a., Claudio Merulo (Jubiläumsschrift 1904).
H. Guillerme, Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles (1905).
Ern. Closson, Chansons populaires des provinces belges (1905).
W. A. Schmid, Die Calliopea legale des Johann Hothby (1897, Dissert.).
Giov. Livi, I lituaji Bresciani (1896).
S. Baring Gould, English minstrelsy (1896, 8 Bde.).
Georg Göhler, Cornelius Freund (Leipzig 1896, Dissert.).
W. Barclay Squire, Notes on early music printing (Bibliographica III. 9, 1896).
—— On an early XVI cent. MS. of english music in the library of Eton college (Archaeologia 1898).
—— Notes on an undescribed collection of XVth century music (I. M.-G., Sammelb. II. 3, 1901).
G. Félix, Palestrina et la musique sacrée (1896).
Hans Löwenfeld, Bernhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch (1897, Dissert.).
E. R. Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens (1899).
Franz Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck I. Unter Kaiser Maximilian (1898), II. Unter Erzherzog Ferdinand (1904).
—— Petrus Tritonius (1903).
—— Heinrich Ysaak (1904).
E. Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16.—17. Jahrh. (1899).
Fr. Zelle, Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder (1899).
—— Das erste evangelische Choralbuch [Osiander 1586] (1903).
Quittard, Eleazar Genet de Carpentras (1899).
G. J. Montanari, Il dramma pastorale in Italia nel XV° e XVI° sec. (1900).
H. M. Baird, Theodore Beza (1900).
Raf. Mitjana, Sobre Juan del Encina, musico y poeta (1895).
Laurent Grillet, Les ancêtres du Violon et du Violoncelle (1901, 2 Bde.).
W. L. von Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart (1904).
Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrh. (1902, 4. Beiheft der I. M.-G.).
O. Becker, Die englischen Madrigalisten W. Bird, Thomas Morley und John Dowland (1901, Dissert.).
Raphael Molitor, Die nachtridentinische Choralreform (1901—1902, 2 Bde.).
L. Herrmann, Zur Urgeschichte des Notendrucks (Archiv für Buchgewerbe 1900).
Jos. Mantuani, Über den Beginn des Notendrucks (1901).
C. Wendel, Aus der Wiegenzeit des Notendrucks (1902).
Hermann Springer, Zur Musiktypographie der Inkunabelzeit (1903).
Raphael Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke (1904).
H. E. Wooldridge, The Oxford history of music vol. II, The polyphonic period, Part II, Method of musical art [1300—1600] (1905).

Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrh. (1905, Beiheft II. 1 der I. M.-G.).
Ernst Prätorius, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius (I. M.-G., Beiheft II. 2, 1905).
Victor Lederer, Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit (1906, 1. Bd.)
Paul Runge, Über die Notation des Meistergesanges (Publikation der I. M.-G. 1907).
Georg Münzer, Über die Notation der Meistersinger (das. 1907).
Karl Weinmann, Leonhardt Paminger (Kirchenmus. Jahrbuch 1907).
Alfred Kühn, Rhythmik und Melodik Michel Behaims (1907).

VI. Buch.

Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert.

Einleitung.

Die Ergebnisse der letzten Kapitel des zweiten Halbbandes bedingen eine nicht unerhebliche Veränderung für die Disposition des zweiten Teiles. Die neuesten Forschungen machen die Jahreszahl 1450 als Grenze des musikalischen Mittelalters unhaltbar und erweisen, daß der große Umschwung in dem gesamten Musikempfinden und Musikschaffen, den man sich gewöhnt hat, in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen, in Wirklichkeit rund 150 Jahre früher eingetreten ist, so daß tatsächlich das musikalische Mittelalter mit 1300 abschließt und das 14. Jahrhundert gleich in den ersten Dezennien von der Morgenröte eines neuen Zeitalters bestrahlt wird. Da ich aber in meinem V. Buche (Die Ars nova) bereits die Bedeutung der Florentiner Madrigalisten einigermaßen ins rechte Licht gerückt habe, so überschreitet der Schluß des zweiten Halbbandes tatsächlich die Grenzen des Mittelalters und greift dem Inhalte der ersten Kapitel des zweiten Teiles vor, ein Übelstand, den natürlich eine Neuauflage s. Z. beseitigen wird.

Sicher haben wir keinerlei Berechtigung, mitten durch die Blüteperiode des begleiteten Kunstliedes und die Zeit der Übertragung der Errungenschaften dieses neuen Stils auf die Kirchenmusik einen derartigen gewaltsamen Schnitt zu machen. Man könnte aber im Gegenteil versucht sein, statt dessen lieber die Grenzen des musikalischen Mittelalters weiter vorzuschieben und auch noch die Zeit der Hochblüte des a cappella-Vokalstils, das 16. Jahrhundert, dessen Kunst nicht ohne Berechtigung der Gotik in der Baukunst verglichen worden ist, als letzte Krönung dem Mittelalter zuzurechnen und die Neue Zeit seit der Erfindung des rezitativischen Gesanges und dem (Wieder-) Aufkommen des von Instrumenten begleiteten Sologesanges in Florenz um 1600 zu datieren, wenn nicht eben durch jene neueren Forschungsergebnisse gerade diese historischen Begriffe stark an ihrer Bedeutung als Marksteine

verloren hätten, so daß ernstliche Zweifel an der Zeitalter scheidenden Wichtigkeit der Reform von 1600 nicht von der Hand zu weisen sind. Mit dem Moment, wo man erkennt, daß die Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt gar nicht dem a cappella-Stile angehört, sondern vielmehr eine höchst respektable Blüte eines kunstvoll Gesang mit Instrumentalbegleitung verbindenden Stils darstellt, erscheint ja doch die Florentiner Monodie von 1600 gar nicht mehr als eine wirkliche Neuschöpfung, sondern nur als eine (sogar nur teilweise zur Geltung gekommene) Wiederzurückdrängung des a cappella-Stils zugunsten eines mehr schlicht deklamierenden Gesanges, wie er kaum hundert Jahre früher in schönster Blüte gestanden hatte. Die Faktur dieser älteren Liedliteratur ist aber eine so vielseitig entwickelte und künstlerisch durchgebildete, unserem modernen Empfinden so auffallend nahe stehende, daß es widersinnig erscheinen muß, sie einem Zeitalter zuzuweisen, das im übrigen ein unserem Geschmacke sehr fremdes Jahrtausend umspannt. Die Liedkunst der Dufay-Epoche wächst aber wieder so natürlich und ohne jeden Ruck aus der Kunst der Florentiner Trecentisten heraus, daß keinerlei Grund vorliegt, beide überhaupt zu scheiden, geschweige verschiedenen Zeitaltern zuzurechnen. Es bleibt daher nichts übrig, als um 1300 das einstweilen noch immer ziemlich rätselhafte und nur durch Befruchtung der Musik von seiten des allgemeinen Aufblühens der Künste in Florenz erklärliche Aufkommen eines Stils zu konstatieren, der geradeswegs zur modernen Tonkunst überleitet und gegen die letzten Steigerungen der Ars antiqua, der eigentlichen mittelalterlichen Polyphonie im Motett mit drei- und mehrerlei Text in denkbar schärfster Weise absticht.

Man kann darum für die Musik dieser und der nächsten Folgezeit anschließend an den Gebrauch für andere Künste den Terminus »Renaissance« einführen, obgleich dem Altertum ja gerade das fremd gewesen ist, was die neue Kunst charakterisiert, die Unterstützung (und Unterbrechung) der Gesangsmelodie durch selbständig geführte Instrumentalstimmen, so daß von einem Anschluß an die Antike nicht gesprochen werden kann. Aber zur Motivierung des Gebrauchs des Terminus reicht wohl der Umstand hin, daß der durch Wiedererwachen des Sinnes für die Kultur des Altertums bewirkte allgemeine Aufschwung des Geisteslebens ebenso wie die anderen Künste auch die Musik zu neuen Schöpfungen von dauerndem Werte führte. Die Blüteperiode des instrumental begleiteten Kunstliedes im 14. und 15. Jahrhundert verläuft dann parallel mit der Frührenaissance; die allmähliche Durchdringung aller Stimmen mit vokalem Inhalte aber, welche im 16. Jahrhundert erfolgt, kann der Hochrenaissance verglichen werden und

die harmonisch abgeklärte Polyphonie der römischen Schule mit ihren instrumentalen Ausläufern bis zur Kunst Bachs der Spätrenaissance. Wollte man die Vergleiche mit der Architektur fortsetzen, so müßte man den verschnörkelten Arien- und Kantatenstil (vokal und instrumental) dem Barock und den kleinlichen galanten Klavier- und Lautenstil um 1700 dem Rokoko parallel stellen. Für den neuen Aufschwung der Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber, der den Stil der Wiener Klassiker und die gesamte Romantik brachte, ist selbstverständlich das Einsetzen einer ganz neuen Entwicklungsreihe zu statuieren, die man zweckmäßig als Moderne bezeichnen wird und für welche von Vergleichen mit der Architektur abzusehen ist. Daß wir die Kunst Beethovens noch nicht hinter uns haben, sondern noch mitten in der Epoche leben, deren Höhepunkt sie bildet, darüber kann sich wohl eine ernste historische Betrachtung nicht täuschen. Da diese neue Entwicklungsreihe in ihren Anfängen wieder mit einer Hauptphase der Entwicklung der Dichtkunst parallel geht, nämlich derjenigen des Aufblühens der deutschen Dichtung zu nie geahnter Größe und universeller Bedeutung, so wird man, zumal da Deutschland nun auch auf musikalischem Gebiete die Führung übernimmt, gegen eine hierauf begründete Periodisierung schwerlich etwas einwenden wollen. Wenn auch die Hochhaltung der Ideale des klassischen Altertums für die damit anbrechende neue Epoche von eminenter Bedeutung ist, so erscheint doch in noch höherem Maße als in der Renaissance das Zurückgehen auf die Natur, auf das Volkslied und den durch kein Regelwesen eingeschränkten schlichten Ausdruck des Empfindens als das innerste Agens der neuen Bewegung. Den Anfang derselben wird man schon in der neapolitanischen Opera buffa (Pergolesi) und ihren Folgeerscheinungen in Frankreich, England und Deutschland bis zu Gluck und Mozart sehen müssen, die Fortsetzung bildet der neue Instrumentalstil der Mannheimer und ihrer Nachfolger bis zu Beethoven und weiterhin das neue deutsche Lied seit Schubert (dessen Verwandtschaft mit dem Kunstliede des 14.—15. Jahrhunderts schon hier betont sei) und endlich die weitere Steigerung des projizierten Subjektivismus in der Romantik des 19. Jahrhunderts.

Das ist freilich ein von dem Herkömmlichen ziemlich stark abweichendes Profil der Höhenzüge der Musik des letzten Halbjahrtausends, das aber doch denke ich die Rieseneerscheinungen Palestrina-Lasso, Bach-Händel, Gluck-Mozart-Haydn-Beethoven-Wagner besser verständlich macht als die Annahme einer nur eindimensionalen Entwicklung, für welche die gesamte Musikgeschichte nur ein stetiges Fortschreiten ohne Perioden des Absinkens ist. Die Phasen

des somit zwischen dem Mittelalter und der modernen Zeit einzugliedernden Zeitalters der Renaissance sind daher:

A. Die Epoche der kunstvoll von Instrumenten begleiteten Liedkomposition, ausgehend von Florenz und sich über Frankreich, Spanien und die Niederlande in Europa ausbreitend, sowie die Übertragung des neuen Stils auf die Kirchenkomposition (14.—15. Jahrhundert).

B. Allmähliche Einschränkung der Rolle der Instrumente in der Vokalmusik und Überführung zum a cappella-Stil, der die spezielle Signatur des 16. Jahrhunderts bildet.

C. Der Kampf gegen den Kontrapunkt. Neues Erstehen der begleiteten Monodie in der vereinfachten (zunächst entschieden verarmten) Gestalt des rezitativischen und ariosen Gesanges mit Generalbaß, auch in rein instrumentaler Nachbildung als Trio- und Solo-Sonate. Nachblüte der durchgeführten Polyphonie, sowohl a cappella (römische Schule) als rein instrumental (Orgel- und Klaviermusik bis zu Sebastian Bach).

So steht am Ende dieses Zeitalters wieder eine Kunstübung von scharfgeschnittener Physiognomie mit Herausbildung einer beschränkten Zahl von feststehenden Formtypen, gegen welche die Erstlinge der neu einsetzenden individualistischen Strömungen ebenso abstechen wie ihre eigenen Anfänge gegen die starren Formen der Ars antiqua des 13. Jahrhunderts mit ihren schwerfälligen Kondukten und Motets. In der Tat erinnert das, was Kardinal J. Sadoleto (um 1500) zur Charakteristik der Musik seiner Zeit sagt, direkt an die Klagen der Berliner und Leipziger Kritiker über die Buntscheckigkeit des Stils der Mannheimer (Gerbert, De Cantu II. 222—223): »In cantu vocum atque nervorum fastidit haec aetas nostra quem tamen superior quaesivit: concentum stabilem et gravem plenumque autoritatis (!). Modulos nescio quos amamus et frequentamenta, quibus conciditur minutim cantus factusque (? vielleicht: fractus quoad) dissiliat ac plena illa et sonora vocum vis et potestas enervetur. Revocati, praemissique ex insperato numeri, collisi durius soni, suspensa illico vox et ubi minime exspectes amputata, artis hodie medulla sunt plausumque multitudinis consequuntur«. In möglichst wörtlicher Übersetzung heißt das: »Beim Zusammenwirken von Singstimmen mit Saiteninstrumenten verschmäht die heutige Zeit, was die frühere verlangte, einen einheitlichen, ernsten und würdevollen Stil. Wir lieben jetzt Gott weiß was für Spielfiguren und Manieren, durch welche der Gesang in kleine Stücke geschnitten wird und in Splitter

zerspringt, so daß die richtige Wirkung des andauernden Vollklanges nicht zur Geltung kommt. Angehängte oder überraschend vorausgeschickte Zeitwerte, schroffe Dissonanzen, plötzliche Haltetöne und Pausen, wo man sie am wenigsten erwartet, sind heute das Mark der Kunst und finden den Beifall der Menge!«

Diese Äußerung des gelehrten Kardinals bezieht sich wohl in erster Linie auf die weltliche Musik, die auch die Kirchenfürsten seiner Zeit wohl zu schätzen wußten (vgl. bei Haberl, Bausteine III. 64, die Ausführungen über die Kammermusiker [cantori e musici segreti] Leos X. [1513—1521], sowie über die erhaltene Sammlung weltlicher französischer Chansons mit seinem Wappen im Archiv der Peterskirche.) Da aber die Faktur der kirchlichen Gesänge im 15. Jahrhundert sich von derjenigen der weltlichen nicht im Prinzip unterscheidet, so ist sie auch für deren Beurteilung von hohem Werte. Unser Text wird des nähern die Belege bringen. Wie treffend übrigens die Schilderung des Sadoleto das hervorhebt, was tatsächlich das Neue des Stils des 15. Jahrhunderts ist, möge man aus meiner die vokalen und instrumentalen Partien auseinanderlegenden Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Partitur und Stimmen) ersehen; da diese Sammlung das alte Notenbild durch Umschreibung in heute geläufige Formen mittels sehr starker Verkürzungen der Notenwerte (auf $^1/_4$, $^1/_8$, ja noch mehr) ersetzt, so wird sie das Verständnis für die intimen Reize der Musik dieser Zeit weiteren Kreisen besser erschließen als das die wenigen Proben im Text dieses Handbuches vermögen, als dessen Komplement sie darum gelten möge.

XVIII. Kapitel.

Die Hochblüte des von Instrumenten begleiteten Liedes im 14.—15. Jahrhundert.

§ 56. Der Erlaß Johanns XXII. gegen die Auswüchse der Ars antiqua.

Die Florentiner Madrigalisten hatten bereits Proben ihrer neuen Kunst gegeben, als Papst Johann XXII. (1316—1334) von Avignon aus im Jahre 1324 sein berühmtes Dekret gegen die Figuralmusik in der Kirche erließ. Daß derselbe aber mit den ‚nonnulli novellae scholae discipuli‘ nicht diese Ars nova sondern vielmehr die Pariser Ars antiqua meinte, geht bestimmt aus den das Detail berührenden Termini technici der Verordnung hervor (»hoquetus, triplum, motecta«). Das Dekret ist vollständig bei Haberl, Bausteine III. S. 22 abgedruckt, braucht daher nicht wiedergegeben zu werden, zumal sein Inhalt doch nicht so ausgiebig ist, wie Haberl meint. Die allein in Betracht kommende Stelle lautet zu deutsch: »Einige Vertreter einer neuen Richtung in der Musik gehen vielmehr auf künstliche Taktmessungen aus (temporibus mensurandis invigilant), wollen lieber mit neuen Zeichen eigene Melodien erfinden und sie statt der besseren alten singen (novis notis intendunt fingere suas quam antiquas canere malunt), so daß die Kirchengesänge in Semibreven und Minimen abgesungen und mit Verzierungen überladen werden (notulis percutiantur). Denn sie zerhacken die Melodien durch Hokete, verweichlichen sie durch Diskante und Tripla und pfropfen ihnen bisweilen gar weltliche Motets auf, so daß sie eine Mißachtung der Grundlagen des Antiphonars und Graduals an den Tag legen und gar nicht wissen, worauf sie aufbauen, die Kirchentöne nicht kennen und nicht unterscheiden sondern durcheinander werfen, da durch übermäßige Anhäufung von Noten die schicklichen Auf- und Abführungen der Tonbewegung des Cantus planus, an denen man die einzelnen Töne erkennt, unkenntlich gemacht werden. So rennen sie ruhelos herum, berauschen das Ohr ohne es zu beruhigen, fälschen den Ausdruck (gestibus simulant, quod depromunt), stören die Andacht, statt sie zu wecken und begünstigen die Lüsternheit, statt sie zu verscheuchen.«

Der Schluß des Erlasses gestattet übrigens, wenigstens für solenne Messen und Lauden-Offizien der Kirchenfeste die mehrstimmige

Ausführung im einfachen Déchant in Oktaven, Quinten und Quarten über dem intakten Cantus ecclesiasticus.

Wenn durch dieses Dekret mit seiner Drohung der Amtsentsetzung für alle Ordinarii und Prepositi, welche fortan derlei Mißbrauch zulassen würden, wirklich den Ausschmückungen der Liturgie durch die Werke der Pariser Ars antiqua ein Ende gemacht wurde (wie Ludwig annehmen zu müssen glaubt, Int. MG., Sammelb. IV. 1, 19), so scheint es fast, als hätten bereits unter Johanns XXII. Nachfolger in Avignon, Benedikt XII. (1334—1342), andere Formen mehrstimmiger Behandlung der Kirchenmusik Eingang gefunden, da derselbe sich zwölf Hauskapläne hielt, welche die Stundenoffizien »cum nota« (d. h. auf alle Fälle »mit Kunstmusik«, wenn nicht gar mit Instrumentalbegleitung) abzusingen hatten (Baluze, Vitae paparum Avenionensium I. 234, bei Haberl, Bausteine III. 24). Von Urban V. (1352—1370) wissen wir, daß er sieben Sängerknaben nebst ihrem Lehrer an die Universität Toulouse schickte »qui in missa majori studii voce dulci harmonisarent«, und daß bei seiner Ankunft in Corneto 1367 zu Beginn seines $3\frac{1}{2}$jährigen Aufenthalts in Rom ein feierliches Hochamt »cum nota solemniter« abgehalten wurde (das.). Da wir aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Belege einer italienischen, von der französischen Ars antiqua unabhängigen und entschieden der Kunst der Madrigalisten verwandten kirchlichen Mehrstimmigkeit haben (Ludwig, a. a. O. S. 21, Wolf, II. Nr. 48 u. 62 und Int. MG., Sammelb. III. 4), so muß es zum mindesten als offene Frage gelten, ob diese Kirchenmusik zu Avignon während des Schisma der französischen Ars antiqua oder der italienischen Ars nova oder aber der von der italienischen beeinflußten französischen Ars nova angehörte, wie sie uns in Machaults kirchlichen Tonsätzen entgegentritt (vgl. das Marienlied Felix virgo mater Christi bei Wolf, II. Nr. 16), freilich wegen der vielen an die schlimmsten Erzeugnisse der Ars antiqua gemahnenden Parallelen und sonstigen Satzroheiten in einer für uns gänzlich ungenießbaren Gestalt.

Leider ist nicht genau zu bestimmen, in welches Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts Gratiosus von Padua zu setzen ist, dessen Sanctus mit Benedictus in den Paduaner Fragmenten erhalten ist. Da dasselbe aber durchaus den Stil der Florentiner Madrigalisten zeigt, wird man es nicht später als etwa 1380 setzen dürfen, auf alle Fälle in eine Zeit, wo von Dunstaples Einwirkung noch nicht gesprochen werden kann. Es ist aber von Bedeutung, zu konstatieren, daß die kirchlichen Tonsätze Dunstaples, Powers und Benets noch in ganz ähnlicher Weise die instrumentalen »Modi« zwischen die Gesangsphrasen einschalten, nur ihre allzuweltliche Haltung besser abzuglätten verstehen. Da vor Dunstaple für England diese

Manieren nicht nachweisbar sind, so wird man annehmen müssen, daß die italienische Setzweise über Frankreich ihren Weg nach England gefunden hat und durch Dunstaple verwertet worden ist. Mehr wird man für Dunstaple, der überwiegend kirchliche Tonsätze geschrieben hat, nicht herausschlagen können. Erfunden hat er den Stil seiner Zeit keinesfalls, auch nicht für die Kirche. Ich füge das nicht eben lange Stück von Gratiosus hier ein, da es besonders charakteristisch ist. Man vergleiche damit die geistlichen Lieder Lionels, Dunstaples usw., desgleichen ihre Messenteile. Auf französische Einflüsse ist natürlich die mehrmalige geschickte Verwertung der Hoketmanier zu beziehen, die uns auch ja noch um 1430 bei Egidius Velut begegnet (und zwar da mit tonmalerischer Tendenz in dem geistlichen Liede Summe summi nach den Worten »mundi factor et rector fabricae«).

Gratiosus de Padua »Sanctus«.

Fragm. Pad. 684 (Wolf, II. Nr. 62).

San - ctus (Modus)

8

Sanctus! (Modus)

San - - - ctus Do - mi - nus

Deus (Modus) Sa - ba - oth!

Ple-ni sunt ce - li (Modus)

et terra glo - ri-a tu - a! (Modus)

O - san - na! O - san - na! O-

san - na in ex - cel - sis!

Be - ne - -

(Fine)

dictus Qui ve - nit in no - mine

do - mi - - - ni!

Osanna rep.

Eine weitere interessante Probe der Kirchenkomposition der Florentiner ist das von Wolf (Nr. 48) aus dem MS. Paris f. it. 568 abgedruckte, dort eine (von Paolo, Laurentius, Landino und Bartolino

da Padua komponierte) Messe abschließende Benedicamus (von Paolo?, vgl. Fr. Ludwigs Notiz Int. MG., Sammelb. VI. 4, S. 615); es zeigt entschieden eine Fortentwicklung des Stils, sofern die Faktur mehr gegen die der Madrigale differenziert ist. Die Überlieferung ist wohl schwerlich ohne Fehler (Oktaven- usw. -Parallelen und auffällige Dissonanzfolgen), die ich aber nicht zu emendieren versuche. Da das ganze Stück keinerlei ♭ weder als Vorzeichnung noch akzidentiell aufweist, wohl aber mehrmals ♯ für *f* und *c*, so ist wohl die Transposition mit *d* = *ut* gemeint, obgleich der zugrunde gelegte Choral (in fest. solemn. ad 1. vesperam) eigentlich dorisch ist. Die auch bei Gratiosus bemerkbaren sequenzartigen Führungen (talea vgl. Libell. cant. mens. sec. Joh. de Muris, Coussemaker, Script. II. 58 u. 99 und Prosdocimus de Beldemandis, Coussemaker, Script. III. 225 u. 227) treten hier noch bestimmter als motivische Fortspinnung der musikalischen Gestaltung auf. Der Anfang lautet (das ♯ im ersten Takt ist original; will man die Transposition nicht anerkennen, [weil sie den Choral antastet], so ist der ganze Rest dieses Bruchstückes, wenigstens von Takt 3 ab durchaus in der Grundskala [ohne *fis* und *cis*] verlaufend zu lesen):

Paolo da Firenze »Benedicamus«.

Paris f. it. 568 (Wolf, Nr. 48).

Be - ne-di - ca-mus, [be-ne-di - ca-mus, be-ne-di-

NB.

(*a*?)

(Choral)

ca-mus] [*e cis d*?] [*e*?]

(*g*?)

Do - mino

(a?)

[Do - mi - no Do - mi - no]

(e?)

(a?)

Auch das Sanctus dieser selben Messe von Laurentius de Florentia, das Wolf schon in seinem Aufsatze in dem Sammelb. der Int. MG., III. 4 abgedruckt hat, zeigt diese gegen die Formeln der Caccia differenzierte Gestaltungsweise:

Laurentius de Florentia »Sanctus«.

San - ctus!

Sanctus!

San - ctus! Do-minus

De-us Sab-ba-oth! Ple-ni sunt cœ-li et

ter - ra glo - ri - a tu - a!

3 3

3

O - san - na!

O - san - na in ex - cel - sis!

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-

ni!

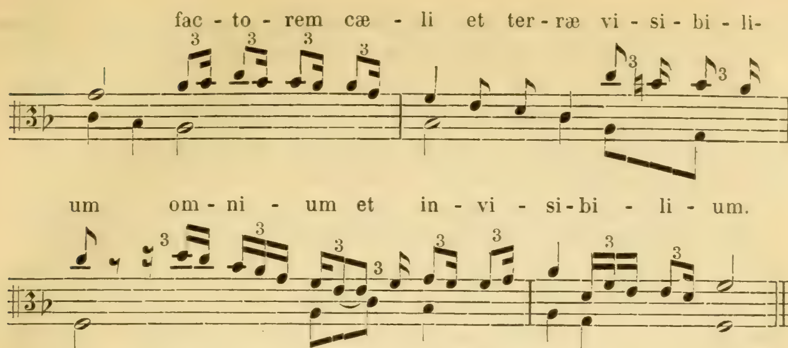
8

O - san - - na

O - san - na in ex - cel - sis!

Wooldridge (Oxford hist. of music II. 55) teilt aus dem nur italienische Trecentisten enthaltendem MS. Brit. Mus. add. 29987 den Anfang eines anonymen Credo mit, das auch in Florenz Panc. 26 steht und dadurch interessant ist, daß es für den großen Wortreichtum des Symbolum das lebhafte Figurenwerk in Anspruch nimmt, welches sonst den Gesang zu unterbrechen pflegt. Im übrigen spiegelt es den Madrigalienstil so deutlich wieder, daß man es einem der älteren Florentiner wird zuweisen müssen. Eine kleine Probe mag genügen:

Pa - trem om - ni po - ten - tem



Die Beispiele englischer Kirchenmusik vor 1400 in Wooldridges Early english harmony und Stainers Early Bodleian Music sind durchaus im alten Stile geschrieben, entweder simple Kondukten oder Motets, ohne alle Episoden, die man für instrumental halten könnte. Auch die Nummern des Old Hall-Manuskripts, welche Barclay Squire Sammelb. der Int. MG., II. 3 mitteilt, zeigen den alten Stil bis auf das Ave regina von Lionel und Sanctus und Benedictus des Roy Henry (Heinrich V.), die entschieden der Schule Dunstaples zugehören, d. h. bereits den Wechsel zwischen vokalen und instrumentalen Partien erkennen lassen. Es wäre sehr zu wünschen, daß die ohnehin nur kleinen Reste der vor-dunstapleschen italienischen Kirchenmusik (Ludwig macht noch auf eine Handschrift in Venedig [Marc. it. cl. IX. 145] aufmerksam) vollständig erschlossen würden, um diese noch immer im Dunkel liegende Phase zu klären. Bloße Schilderungen, wie sie Ludwig (a. a. O.) gibt, nützen nicht viel; möchte er oder J. Wolf bald eine zusammenhängende Darstellung der eigenartigen Entwicklung der Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts außerhalb der Pariser Schule bringen mit möglichst vielen vollständigen Tonsätzen!

§ 57. Der begleitete Vokalstil und die endgültige Abklärung des Tonsatzes. Transpositionswesen. Instrumente.

Nimmt man für die Aufstellung des Verbots paralleler Fortschreitungen der Stimmen in vollkommenen Konsonanzen derselben Gattung rund das Jahr 1300 an (vgl. I. 2, S. 304), so muß man sich wundern, wie lange es doch gedauert hat, bis dasselbe bei den besten Meistern wirklich streng zur Durchführung kam. Es ist das besonders darum verwunderlich, weil doch sowohl der strenge französische Gegenbewegungs-Déchant des 12. Jahrhunderts als der englische Terzen- und Sexten-Fauxbourdon eigentlich im

Prinzip die Quinten- und Oktaven-Parallelen ausschließen. Man wird deshalb immer wieder zu der Erkenntnis gedrängt, daß die Praxis der Komponisten ihre eigenen Wege ging und sich durch die schematische Theorie nicht allzusehr beirren ließ; angesichts der schroffen Gegensätze der theoretischen Systeme ist das nicht eben unbegreiflich.

Die letzten Reste des Sträubens der französischen Schule gegen die englische Manier zeigen sich noch deutlich in der Ars discantus secundum Johannes de Muris (Coussemaker, Script. III. S. 73), wo für sequenzartige Führungen des Tenor Terzen- und Sextfolgen des Kontrapunkts ausdrücklich und sehr umständlich verboten werden. Doch steckt in diesen Verboten vielleicht auch schon das Streben nach wirklicher Verselbständigung des Kontrapunkts und die Abwehr der an sich möglichen und nicht ohrenbeleidigenden aber allzubilligen und darum unkünstlerischen anhaltenden Parallelführung. Da gerade dieser Traktat zuerst akkordmäßige Disposition der Stimmen tabellarisch gibt (S. 39 f.; vgl. meine Gesch. der Musiktheorie S. 261—262), so ist wohl für seinen Verfasser ein entwickelteres Gefühl für die Harmoniebewegung vorauszusetzen und anzunehmen, daß seine Vorschriften auf eine großzügigere Gestaltung berechnet sind. Sowohl der Gegenbewegungs-Déchant als der Fauxbourdon sind ja freilich in erster Linie für die Improvisation berechnet und suchen dieser einigermaßen gangbare Wege anzuweisen. Mit dem, was die Komponisten in der res facta boten, sind begreiflicherweise die Theoretiker nie vollständig zurechtgekommen, solange nicht die immanente einheitliche Harmonik mehrstimmiger Tonsätze definiert werden konnte. Die Möglichkeit des Fortschreitens zu solchen Erkenntnissen ergab sich aber erst aus der ferneren Entwicklung der die alten Ideale ganz verleugnenden neuen Kunst zu reicherem innerlichen Ausbau; die bereits in den Erstlingen der Kunst der Florentiner Madrigalisten wohlerkennbare wenn auch zunächst nur rudimentäre Ausdeutung des harmonischen Sinns der frei erfundenen Melodie der Oberstimme durch die meist in langen Noten sich bewegende Unterstimme, wuchs sich noch im 14. Jahrhundert mehr und mehr zu einem durchgebildeten Stile aus, der sein Prinzip auch nicht aus dem Auge verlor, wo die begleitenden Stimmen eine reichere Figuration erfuhren. Dieser Stil steht bereits um 1400 voll entwickelt da, und nur unsere ungenügende Kenntnis der denselben beherrschenden Gesetze, die so manches Zeichen entbehrlich machten, ohne dessen Annahme freilich die immanente harmonische Logik nicht ersichtlich werden kann, hat so lange seine ungerechte Beurteilung verschuldet. Allzubuchstäblich hat man bisher dem Zeugnis des Johannes Tinctoris geglaubt, daß erst seit dem Auf-

treten Dunstaples und seiner Zeitgenossen Binchois und Dufay eine Musik existiere, die des Anhörens würdig sei. Da Tinctoris seinen Liber de arte contrapuncti, der diese Stelle enthält (Coussemaker, Script. IV. S. 77), v. J. 1477 datiert und ausdrücklich sagt, daß diese neue Kunst erst ca. 40 Jahre alt sei (nisi citra annos quadraginta extat), so ist das Jahr 1440 als Markstein für die Grenze des musikalischen Mittelalters üblich geworden. Und doch nennt schon derjenige, dem Tinctoris nachschrieb, Martin Le Franc (Le champion des dames, ca. 1440) die Franzosen Tapissier, Caron und Cesaris als Meister, welche vor Dunstaple, Binchois und Dufay ganz Paris begeisterten (»esbahirent tout Paris«); wenn auch ihre Kompositionen nach Le Francs Urteil durch die der englischen Schule übertroffen wurden, in der Melodie nicht ‚de tel chois‘ waren wie die von Binchois und Dufay, so ist doch ihre Nennung in diesem Zusammenhange schon Grund genug, Tinctoris Urteil gründlich nachzuprüfen, ehe man es unterschreibt. Neben die von Le Franc genannten treten aber durch die zeitgenössischen Handschriften (Chantilly 1047, Modena 568) eine ganze Reihe weiterer Franzosen, Niederländer und Italiener der Zeit um 1400, von denen uns jetzt Kompositionen vorliegen, die das Urteil des Tinctoris als entschieden übertrieben erweisen. Manche andere Komponisten, die in Handschriften vertreten sind, welche bereits Werke von Dunstaple, Binchois und Dufay enthalten (Bologna 37 u. 2116, Oxford Can. 213, Trient 92 u. 87, Paris 6771), mögen aber ebenfalls zeitlich vor Dunstaple gehören (besonders Anonymi). Ein höheres Alter ist aber wenigstens bestimmt in Anspruch zu nehmen für Johannes Ciconia (aus Lüttich, aber schon um 1400 Kanonikus in Padua), Baude Cordier aus Reims, Joh. Vaillant (1369), Simon de Haspre (1394), Grimace, Solage, Mayshuet, Selesses (1382), Fontayne, Guillaume Le Grant (1419), Grenon (1425 Knabenmeister der päpstl. Kapelle), Nicolaus Zachariae (1420 päpstl. Kapellsänger), Pykin, Trebor, Galiot usw. Sind auch nicht von allen diesen Werke zugänglich gemacht, so reden doch die wenigen, welche vorliegen, so deutlich, daß von den fehlenden nur eine Bestätigung dafür zu erwarten ist, daß das französische Kunstlied als Rondeau und Ballade bereits um 1400 in einer Stilart voll ausgebildet vorliegt, welche die Dufay-Epoche nicht wesentlich verändert hat.

Das absprechende Urteil über die Kompositionen dieser Zeit um 1400 ist deshalb stark zu modifizieren und statt eines plötzlichen Rucks um 1440 vielmehr eine stetige Fortentwicklung des Kunstliedes aus dem 14. Jahrhundert heraus bis zur Zeit Okeghems zu konstatieren. Der gerechten Würdigung dieser ganzen Literatur (auch noch derjenigen der Zeit Dufays und seiner Nachfolger) standen

bisher mehrere Umstände im Wege; einmal (besonders für das 14. Jahrhundert) die Schwierigkeit der Übertragung in die heutige Notenschrift wegen ungenügender Kenntnis der hie und da sehr komplizierten Mensurverhältnisse, welche erst durch Johannes Wolfs hochverdienstliche Arbeit behoben ist; zweitens die Verkennung des Stils der begleiteten Vokalmusik, die man für durchaus vokal hielt; drittens aber auch die falsche Beurteilung der Transpositionsverhältnisse (Musica ficta) und der vorkommenden Modulationen, hie und da auch der Kadenzformeln. Sehr erschwerend wirkte auch die Scheu vor Verkürzung der Notenwerte, welche doch erst an die Stelle der damaligen Praxis die heutige setzt. Über die Verkürzung der Werte auf die Hälfte sind auch Eitner und Stainer kaum hinausgegangen; das rechte Bild ergibt aber in sehr vielen Fällen erst die Verkürzung auf den achten Teil, da Zählzeiten im 14.—15. Jahrhundert gewöhnlich die Semibreven, oft sogar noch die Breves sind, während wir heute nach Vierteln, ja Achteln zu zählen gewohnt sind. Will man wirklich jene alte Musik uns heute nahe bringen, so daß das Notenbild lebendig wird und auch die rechte Temponahme suggeriert, so muß man vor allem in dieser Richtung radikal verfahren und nicht künstlich eine Altertümlichkeit des Aussehens konservieren, welche fremd anmutet.

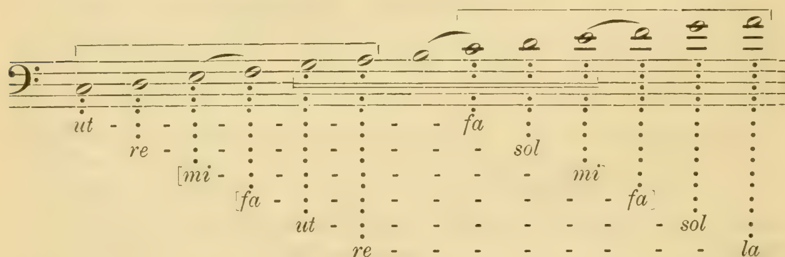
Die erste Hauptfrage ist nun natürlich die nach der Berechtigung, für das 14.—15. Jahrhundert eine von den Komponisten vorgesehene Beteiligung von Instrumenten anzunehmen, derart, daß für diese nicht nur ein Mitspielen der Vokalpartien oder ein ganz instrumentaler Vortrag statt des Gesangvortrags, auch nicht nur eine Begleitung (die in langen Noten gehenden Unterstimmen) vorgesehen war, sondern eine bewußt disponierte Unterscheidung rein instrumentaler Teile in den Stimmen, welche Text haben, von den eigentlich gesungenen Stellen. Daß etwas derart bisher nicht angenommen wurde, erklärt sich durch das fast vollständige Schweigen der Theoretiker über solche Dinge*). Aber man wird ebenso vergeblich nach Auslassungen suchen, welche die durchaus vokale Ausführung beweisen. Von Marchettus de Padua (um 1300) bis zu Johannes Tinctoris (um 1475) absorbiert nach Erledigung einiger (überaus dilettantischen) immer wieder fast wörtlich nachgeschrie-

---

*) Wenn Gidino di Sommacampagna (um 1350) sagt (S. 133): »Dee esser cantato zaschaduno marigalo per tri cantatori o almeno per duy cantatori azò che lo sôno sia più dolze per le concordancie de molti voci«, so muß schon stutzig machen, daß drei Sänger verlangt werden, während die meisten Madrigale zweistimmig sind, und das ‚molti voci' kann man wohl auch nicht auf zwei beziehen wollen, vielmehr scheint mit diesem Ausdruck eine mehrfache Besetzung gemeint zu sein, sogar auch für die Vokalpartie.

benen historisierenden und ästhetisierenden Kapitel über die Erfindung und Urgeschichte der Musik (Jubal, Saul und David, Orpheus, Timotheus u. dgl.) die Erörterung der Kirchentöne und ihrer Differenzen, die Erklärung der musikalischen Hand und der Mutationen innerhalb der Hexachorde auf *c*, *f* und *g*, die mathematische Berechnung der Zahlverhältnisse der Intervalle, sowie weiterhin die Erklärung der Mensuralnotenschrift mit all ihren Schikanen (Notenformen, Ligaturen, Perfizierung, Imperfizierung, Synkopierung, Proportionen) das Interesse derart, das für das, was uns heute zu wissen am meisten interessieren würde, kaum einmal zufällig ein Wort abfällt. Die praktischen Beispiele aber, welche eingefügt werden, rechnen geradeso wie die sonst erhaltenen Notierungen mit allen den Selbstverständlichkeiten, die für uns leider keine mehr sind. Selbst ausführliche Werke wie die des Johannes de Muris, Simon Tunstede und Johannes Tinctoris lassen uns in dieser Beziehung im Stich. Eine Ausnahme macht eigentlich nur *Adam von Fulda* (1490), dessen Traktat (bei Gerbert, Script. III) daher für uns von ganz besonderer Bedeutung ist. Adam bricht mit der herkömmlichen Art, über Musik zu schreiben, mit vollem Bewußtsein und lehnt eine ausführliche Erörterung der »kindischen« Mutationsregeln (S. 346) sowie auch der Differenzen der Kirchentöne ab, welche letzteren (S. 358) »die Figuralmusik überhaupt nichts angehen«. Dafür entschädigt er uns durch eine Reihe höchst lehrreicher Aufschlüsse über die polyphone Kunst seiner Zeit. So sagt er an letzterer Stelle, daß *wegen des verschiedenen Umfanges der Singstimmen und der Instrumente* jetzt allgemein Transpositionen der Tonarten angewandt würden (quia apud nos continua est tonorum transpositio propter inaequalitatem vocum ad instrumenta), was natürlich bedeutet, daß die Singstimmen für die Ausführung der Melodien durch ihren beschränkten Umfang auf bestimmte Lagen angewiesen seien, in denen sie mit den erforderlichen Veränderungen der Stufenabstände (durch ♯ oder ♭) zur Herstellung der richtigen Tonart ausgeführt wurden; oder es kann damit gemeint sein, daß je nach der Wahl der Instrumente (Violen, Lauten, Flöten, Krumhörner, Schalmeien [Bomharte], Posaunen) für eine rein instrumentale Ausführung Transpositionen selbstverständlich seien. Adam braucht daher den Ausdruck Tonart (tonus) nicht in dem Sinne einer bestimmten *absoluten* Tonlage, sondern als formalen Begriff einer bestimmten Art der Melodieführung (»non modalem . . . sed melodialem et formalem« S. 354). Dieser Sinn ergibt sich mit Bestimmtheit aus seinen Bemerkungen über die Musica ficta und die Mutationen. Er definiert die »Musica regulata ficta« (S. 333) »quando in clavibus voces transponuntur«, d. h. wenn

die einzelnen Töne andere Silbennamen erhalten als die ihnen in der originalen Lage (Musica regulata vera) zukommen, sofern nämlich alle Töne, welche in den beiden Hexachorden der Grundskala (*c d e f g a* und *g a h c d e*) nicht *fa* sind (also *d e g a* und *h*) ein ♭ erhalten können, das sie zu *fa* macht, und umgekehrt diejenigen, welche von Natur *fa* sind (*c* und *f*) ein Kreuz, das sie zu *mi* macht. Das ist nur insofern nicht ganz erschöpfend, als dabei *gis*, *dis* und *ais* nicht als möglich entwickelt werden. Die Definition hätte wohl korrekter lauten müssen, daß alle Töne, die localiter nicht *mi* sind, durch Annahme eines ♯ zu *mi* werden können (*c d f g a*), wie das bereits die Ars contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco (Coussemaker, Script. III. 26) rund heraus sagt: »Jeder Ganzton kann in zwei Halbtöne geteilt werden und deshalb können die die Halbtöne anzeigenden Zeichen (♯ und ♭) auf allen Stufen (!) auftreten«. Adam unterscheidet nun weiter eine Mutatio extrinseca, eine rein »äußerliche«, wie sie für Oktavensprünge oder bei Durchlaufen bis zur Oktave (ohne Modulation!) notwendig ist (quando vox in vocem aperte mutatur, z. B. *c c′* = *ut fa*, *d d′* = *sol re* [*e e′* = *mi mi* und *f f′* = *fa fa* sind ja keine mutationes »vocis«; wohl aber hätten auch *g—g′* als *ut sol* und *a a′* als *re—la* hier angeführt werden können]):



Eine Mutatio intrinseca, eine wirkliche das innerste Wesen des Tons treffende Wandlung entsteht dagegen, wenn die umzunennende Stufe verlassen wird (und eine wirkliche Modulation geschieht), also z. B. wenn *fa* zu *sol* umgedeutet wird:

ut re mi fa
c d e f
ut re mi fa sol
b c d es f

Sehr wichtig ist Adams weiterer Hinweis (S. 343), daß es eigentlich nur dreierlei Cantus gibt: den Cantus ♭ mollaris, den manche

mit *ut fa* charakterisieren, den Cantus naturalis mit *re sol* und den Cantus ♮ duralis mit *mi la* *). Denn diese zunächst freilich nicht allzu deutliche, ja rätselhafte Definition bedeutet nichts geringeres als den Schlüssel für das gesamte Transpositionswesen, wenn man sie nicht auf die gewöhnliche Hand (für welche sie geradezu sinnlos wäre), sondern auf die Musica ficta bezieht, wozu die vorausgehende Definition ‚ubicumque ponitur *ut*, ibi incipitur aliter cantus' berechtigt. Denn dann entspricht z. B. die Oktave *d—d'* als *ut fa* in der Tat dem Cantus ♭ mollaris (Tritus mit ♭, **Dur**):

d e fis g a h cis d = f g a b c d e f
ut re mi fa sol la ***ut re mi fa sol la*** (hexachordum molle)
(***ut re***) ***mi fa*** (***ut re***) ***mi fa***

als *re sol* ist sie dagegen originaler Cantus naturalis (Protus, **Moll**):

d e f g a h c d
(***ut***) ***re mi fa sol la*** (hexachordum naturale)
(***ut re***) ***mi fa sol***

und als *mi la* entspricht sie dem Cantus ♮ duralis (Deuterus, **Phrygisch**):

d es f g a b c d = e f g a h c d e
mi fa (***sol***) ***mi fa*** (***sol***)
ut re mi fa sol la ***ut re mi fa sol la***
(hexachordum durum)

Ebenso ergibt sich überall dasselbe Resultat z. B. für *g—g*:

1. als ***ut fa*** = ***g a h c d e fis g*** (= Tritus mit ♭, Dur)
2. als ***re sol*** = ***g a b c d e f g*** (= Protus, Moll)
3. als ***mi la*** = ***g as b c d es f g*** (= Deuterus, Phrygisch)

oder für *c c*:
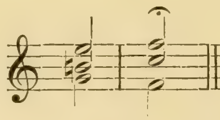
1. ***c d e f g a h c*** = Dur (= Tritus)
2. ***c d es f g a b c*** = Moll (= Protus)
3. ***c des es f g as b c*** = Phrygisch (= Deuterus)

*) Die späteren Theoretiker nennen sogar kurzweg *ut* und *fa* Voces ♭ mollares und *mi* und *la* ♮ durales in dem Sinne, daß erstere ♭-artige Töne sind, sofern sie unter sich den Halbton haben, letztere ♮-artige, da sie über sich den Halbton haben; die übrig bleibenden naturales *re* und *sol* stehen außerhalb des Halbtonintervalls (vgl. meinen Aufsatz »Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten« in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik, X. 1, Okt. 1906).

und für *a a*:

1. *a h cis d e fis gis a* = Dur (= Tritus)
2. *a h c d e fis g a* = Moll (= Protus)
3. *a b c d e f g a* = Phrygisch (= Deuterus) usw.

Daß dabei unser »Dur« und »Moll« in verkehrter Anwendung herauskommen, darf nicht irre machen. Aus dem Geiste der Kirchentöne heraus ist das Ergebnis durchaus logisch, wenigstens wenn man mit Adam für den Tritus das ♭ als unentbehrlich annimmt (S. 357). Denn einen Kirchenton, dessen konstitutive Quinte die Lage *c—g* hätte, gibt es vor Glarean (1547) nicht und Adam muß in ihm, wenn er auftritt, konsequenterweise eine Transposition des Tritus mit ♭ sehen, so daß er unter die Kategorie des Cantus ♭ mollaris gehört. Vom Tetartus spricht er bezeichnender Weise bezüglich der charakteristischen Namen für die Grenztöne der Oktaven überhaupt nicht, subsumiert ihn also bereits für die kompositorische Praxis seiner Zeit unter den Tritus. Er tadelt diejenigen, welche dem Tritus die Verfügung über die beiden Formen der ♭♮-Stufe absprechen; besonders bei den tonalen Klauseln, die er »actus tonati« nennt, hält er den Tritonus (!) für unentbehrlich (S. 353), der daher beim Tritus das ♭ bedinge (S. 357). Diese Notiz bezüglich des Tritonus vor der reinen Quarte in den Kadenzen (ubi eam perfecta continuo sequatur) ist sehr wichtig; beweist doch die Polemik gegen das den Tritonus beseitigende ♮ statt ♭ in den Durschlüssen, daß das bei den Florentinern und Machault und auch noch bei späteren bis in die Dufay-Zeit hinein so häufig vorkommende Subsemitonium der Tonartquinte:



nicht mehr geschätzt wird. Etwaige Zweifel an der Richtigkeit meiner Deutung der Aussagen Adams von Fulda beseitigt Glarean, der insofern Adam ergänzt, als er den Tetartus ausdrücklich ebenfalls dem *Ut-Fa* zuweist. O. Kade zitiert die betreffenden Stellen Glareans zur Ausdeutung der Beischrift »Cujusvis toni« bei Okeghems bekannter Rätsel-Messe (S. 454): »tenorem ejus vel in *ut* vel in *re* vel in *mi* exordium habere posse« und (S. 31) »Omnis cantus desinit aut in *re* aut in *mi* aut in *ut*, et quidem in *ut* vel connexo vel disjuncto (connexum appellant quod in ♭ *fa* ♮ *mi* habet *fa*, disjunctum quod ibi [habet] *mi*). In *re* finiuntur cantus primi

et secundi modorum, in *mi* tertii et quarti, et in *ut* connexo quinti et sexti *ut* nunc utuntur (!), disjuncto septimi et octavi tonorum. Quamvis enim primi et secundi modorum sedes sit *D sol re*, tamen saepius etiam *G sol re ut*, praesertim in 4 vocum cantilenis (!); non tamen absque *fa* in ♭ clave (!). Die Ausdeutung des »cujusvis toni« durch Ambros und Kade auf die drei Lagen mit Finales *F* mit 1 ♭, *D* mit 1 ♭ oder *A* ohne Versetzungszeichen trifft natürlich nicht das rechte, da sie die Bedeutung der Finalis als *mi* nicht berücksichtigt. Vielmehr müßten entweder *D*, *E*, *F* (mit ♭) und *G* (mit *h*) oder aber eine Lage für alle drei Möglichkeiten, z. B. *G* als *ut* (*G*-dur), *G* als *re* (*G*-moll) oder *G* als *mi* (*G* phrygisch) angesetzt werden.

Den Usus, daß der »Cantus duralis« d. h. die durch Erhöhungen bewirkte Transposition in der Vorzeichnung nicht berücksichtigt wurde, bestätigt ausdrücklich Johannes Zanger (Practicae musicae praecepta fol. B. 40): »[Cantus ♮ duralis] hodie vero per absentiam ♭ rotundi repraesentatur, *mi* quoque obiter incidens hac figura (♮) exhibetur.«

Tritt man, belehrt durch diese vereinfachte Anschauung vom Wesen der Tonarten und ihrer Transpositionen an die Notierungen der Zeit heran, so erscheinen dieselben in ganz anderem Lichte. Die erste sich aufdrängende Frage muß sein: Ist das Stück in Dur (Tritus), Moll (Protus) oder Phrygisch (Deuterus) gemeint? — oder mehr im Sinne der Kirchentöne ausgedrückt: Ist die Finalis *ut* oder *re* oder *mi*? Wie diese Frage zu beantworten ist, bestimmen entweder Vorzeichen (♭) beim Schlüssel (wenn auch eventuell nicht in allen Stimmen; besonders wird aber der Tenor oft Aufschluß geben) oder aber in den Notentext eingezeichnete ♯, die nicht (selbstverständliche) Subsemitonien in Klauseln sind. So ist z. B. Dufays Rondeau »Puisque celle« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 87) in der Tonlage der Finalis *f* notiert und zwar mit Vorzeichnung eines ♭ in der Oberstimme und zweier ♭ im Tenor und Kontra. Das ♭ im Diskant würde schon überflüssig sein, da nur einmal *b* als Spitzenton vorkommt, wo es ohnehin als »una voce super *la*« als *fa* gesungen werden müßte; daß aber nicht *f* als *ut* gemeint sein kann, geht vollends aus dem zweiten ♭ der beiden anderen Stimmen hervor, welches *es*=*fa*, also *b*=*ut* bestimmt, so daß *f*=*sol* ist. Da aber nach Adams und Glareans Regeln nur *ut* oder *re* oder *mi* für die Bedeutung des Finaltons in Frage kommen, so ist *f* durch das zweite ♭ bereits als *re* charakterisiert. Zum Überfluß wird diese Deutung bestätigt durch je ein ♭ auf der *a*-Stufe im Tenor und Kontratenor im Verlauf des Stückes, in deren Nähe eingezeichnete ♯ für das Subsemitonium *e* das *F*-moll (!) sehr deutlich markieren. Hat man

diesen Sachverhalt erst erkannt, so versteht man erst, warum das Stück so seltsam notiert ist. Man braucht nur die beiden Unterstimmen mit dem gemeinen Baßschlüssel statt des Barytonschlüssels und die Oberstimme mit Tenor- statt Altschlüssel zu lesen, so steht der ganze Tonsatz so wie er gemeint ist, im Protus in der Originallage da und die Vorzeichnungen sowohl als die Akzidentalen sind sämtlich überflüssig, denn sie fordern nur was ohnehin genommen werden würde: die Deutung der Denkmäler (mit übergeschriebenen ♯ usw.) trifft daher nicht das rechte. Da das Stück lehrreich und kurz ist, mag es hier stehen, zumal ich es wegen des fehlenden Textes nicht meiner Sammlung einverleiben konnte.

Guillaume Dufay (ca. 1400—1474).

(Trient. Cod. 87.)

Puisque cel - le qui me tient en pri - son

Cantus

Modus

Kontra (instr.)

Tenor (instr.)

(vokal)

(instr.)

(vokal)

Die vorausgestellten Schlüssel sind die der Originalnotierung: die nachgestellten gestatten die unveränderte Notierung in der Originallage des Protus (*D*-moll) abzulesen und verraten ohne weiteres die Stellen, wo die Klauseln Akzidentalen erfordern. Die vor den Noten stehenden ♮ und ♭ sind original, die übergeschriebenen sind die als selbstverständlich vorausgesetzten. Es ergibt sich damit ein *F*-moll, das wiederholt auch *des* benutzt (!). Daß am Schluß des Ritornells, dessen mora generalis 𝄐 zwar fehlt, aber mit Sicherheit für Takt 14 zu konjizieren ist, nicht einen Ganzschluß in *A*-moll, sondern vielmehr ein phrygischer Schluß (Halbschluß) auf *a* (Dominante mit Durterz) gemeint ist, ergibt sich nicht nur aus dem Usus für diese Stelle (vgl. Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 92, 103, 104, 110, 111, desgl. Stainer, S. 78, 109, 113, 116, 129 usw.), sondern vor allem aus der für den phrygischen Schluß stereotypen Führung des Tenor und Kontratenor, auch aus dem im Kontratenor nachfolgenden ♮*c* (♮*e*). Die häufigen Fälle ähnlicher Art, wo die Terz nicht eingefügt ist, wirken harmonisch völlig ebenso. Die Konjekturen der Herausgeber in den Denkm. d. T. i. Öst. sind sämtlich hinfällig. Daß dieselben das musikalisch vortreffliche *cis f* bzw. *e as* Takt 17 trotz der beigeschriebenen beiden Akzidentalen anzweifeln, ist charakteristisch für die ganze bisherige Stellung der Forschung zu solchen Fragen (beiläufig ist es kein Tritonus, sondern eine verminderte Quarte). Der Stoßseufzer des Tinctoris (Coussemaker, Script. IV. 146) über das so sehr häufige Vorkommen (saepissime) der ‚errores evidentes‘ des verpönten *mi* contra *fa* auch bei den berühmtesten Meistern (apud infinitos compositores etiam celeberrimos) genügt doch wohl, über

solche Bedenken hinwegzuhelfen. Oder sollen wir Historiker nach 500 Jahren noch mit den rückständigen Theoretikern in ein Horn blasen, anstatt uns an die klar ausgedrückte Absicht der Komponisten halten? Tinctoris nennt als Spezialfälle des *mi* contra *fa*: »falsum unisonum, falsum diapente, falsum diapason et quamlibet aliam falsum concordantiam per defectum aut superabundantiam semitonii majoris effectam«. Die verminderte und übermäßige Oktave, Quinte und Quarte und der chromatische Halbton sind die eigentlichen *mi* contra *fa*; die ebenfalls, wenn auch nicht als Zusammenklang, so doch als Stimmschritt häufige große Septime fällt natürlich gar nicht unter das Verbot, da sie ja nicht eine chromatische Veränderung einer (vollkommenen) Konsonanz, sondern nur eine Oktavversetzung des diatonischen Semitoniums ist, die nur wegen der Treffschwierigkeit (wenigstens für Singstimmen!) bedenklich erscheinen kann. Adam von Fulda hat uns ja bezüglich des Tritonus und der verminderten Quinte als Zusammenklang bereits den Staar gestochen; aus Tinctoris erfahren wir, daß auch andere *mi* contra *fa* als Zusammenklänge nichts Seltenes waren, und unser Beispiel dürfte wohl Takt 25 (bei NB.) das falsum diapason belegen, das die Alten dennoch unter Umständen schon ebenso wagten wie Bach. Anders steht es mit dem *mi* contra *fa* als Stimmschritt; da finden wir aber im 15. Jahrhundert bereits vollständig unsere Unterscheidung übermäßiger und verminderter Schritte entwickelt, wenn auch nicht bei den Theoretikern, die beide in den gemeinsamen Topf des *mi* contra *fa* werfen, aber bei den Praktikern, die wohl die übermäßige Quarte aber nicht die verminderte Quinte und Quarte meiden. Mauchault und die Florentiner Madrigalisten scheuen aber auch nicht zurück vor dem Tritonus (vgl. Wolf, II. S. 33, Zeile 2, S. 38, Z. 3, S. 48, Z. 1, S. 124, Z. 10) und der übermäßigen Quinte (S. 45, Z. 1, S. 126, Z. 6). Zur Bestätigung der verminderten Quarte verweise ich auf Stainer-Dufay, S. 79 (*h-es*), auf Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 89, T. 30—31 und S. 98, T. 5—6 (*fis-b*); im letzteren Falle von den Herausgebern nicht nur beanstandet, sondern weggelassen (!), weil für unmöglich angesehen, (vgl. Revisionsbericht). Angesichts des Unheils, das falsche Deutung wegen nicht ausreichender Andeutung der notwendigen chromatischen Veränderungen anrichtet, wird man gewiß Adam von Fulda recht geben, wenn er die Komponisten ermahnt (S. 353), es bei den Transpositionen mit den Versetzungszeichen recht genau zu nehmen und wenn er ganz allgemein bemerkt (S. 333): »Cum igitur modulationum coaptatione tota anima delectetur, ita e contrario ab audiendi voluptate se subtrahit, si quid depravatum in ea senserit«. Schon der Pariser Johannes de Muris (Gerbert, Script. III. 296)

sah das kommende Unheil voraus: »Sunt . . . multae novitates . . . in musica latentes quae posteris bene dubitabiles apparebunt. In arte musica hac inclusa sunt aliqua quasi abscondita intus latentia, quae si essent exterius enodata, cessarent statim quamplurime super aliquibus conclusiones jugiter altercantes.« Das bezieht sich zwar hier zunächst auf die Kompliziertheit der Imperfizierungen usw., paßt aber ebensogut auf die Musica ficta. Vgl. dazu übrigens die Summa musicae des englischen Muris, Gerbert, Script. III. 216: »Haec enim (♭ und ♮) figuris propriis debent assignari de jure; quodsi forte per negligentiam signata non fuerint, saepe inducit in errorem.« Auch für die Frage der Rolle der obligaten Beteiligung der Instrumente an den Vokalsätzen der Dufay-Epoche giebt Adam einige wertvolle Winke. Zunächst schreibt er (S. 324) Dufay die Erweiterung des Tongebietes zu, über Γ nach unten bis zu (groß) *D* und über e^2 nach oben bis zu a^2 (doch S. 350 mit der vorsichtigen Einschränkung: inventorem extitisse credo) und bemerkt dazu: »mensurabilis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Dufay adinventae, cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo manerum (!) dictum. Nam ipse primus regulis contentos non immerito est supergressus in transpositione, **cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis** (?!), quorum causa plus credimus admissum fore«. Dieselbe Überzeugung, daß die Zukunft den Umfang noch mehr erweitern werde, spricht er auch S. 350 aus: »cur non harmonicales vocum aut sonorum (!) proportiones in infinitum tenderent, cum humana aut materiali (!) voce attingi possent? nam experientia hoc informat quae rerum magistra est.« Das rätselhafte »sciolis« ist vielleicht als ‚scidolis' (Späne, Fetzen) zu lesen (oder auf das italienische sciorre, sciolto zu beziehen), deutet aber auf alle Fälle auf dasselbe wie die »moduli« und »frequentamenta« des Sadoleto (Einleitung, S. 5), auf das bewegtere Figurenwerk der Instrumente. Von der reinen Instrumentalmusik hat zwar Adam keine allzuhohe Meinung (S. 347), da sie nur eine dienende Stellung einnehme, mit der Wissenschaft der Musik nichts zu tun habe und einer theoretischen Behandlung spotte (!); doch nehme sie ihren Mann voll in Anspruch! »Primum, quod instrumentis potitur, totam operam consumit sejunctumque est a musicae scientiae intellectu, quia famulatur nec quidquam affert rationis sed totius speculationis expers est.« Wir wollen dieses Urteil Adam nicht verübeln, da auch noch im 19. Jahrhundert die Theoretiker ihre liebe Not gehabt haben, sich mit der freien Entwicklung der Instrumentalmusik auseinanderzusetzen. Die homophone, unbegleitete Vokalmusik, die Kunst der geistlichen und weltlichen Liederdichter (Sequenzenkomponisten, Troubadoure,

Minnesänger) weist er einer besonderen Kategorie zu (ars humanitatis; Deschamps u. a. sagen musica naturalis [!]), für welche vernunftgemäße Disposition und Überlegung eine größere Rolle spielen als die bloße musikalische Naturanlage (der Instrumentalmusiker). Am höchsten stellt er aber die Art von Musik, welche die Instrumentalmusik mit der Liedkomposition verbindet und daher ein durchgebildetes Urteil erfordert, das über das rhythmische Leben der Instrumente, die Führung der Gesangsmelodie und die ganze Gestaltung des Liedes vernünftig zu disponieren vermag (Tertium quod judicandi peritiam sumit, rhythmos, cantilenam, carmenque totum perpendere potest). Es sei daher ein großer Unterschied zu machen zwischen eigentlichen Musikern (musici, was 50 Jahre später Glarean symphonetae nennt), Natursängern (cantores, Glareans phonasci) und Musikanten (instrumentistae). Wie sehr die Instrumentenspieler in dieser Zeit bereits anfangen, in den Vordergrund zu treten, beweist Adams heftige Erregung darüber, daß dieselben sich um die Weisheit der Musikprofessoren herzlich wenig kümmern (S. 348): »Sie wissen nichts und wollen nichts lernen, gehen den Fachgelehrten (scientes) aus dem Wege, werden maßlos ausfallend, wenn diese sie aufsuchen, erwehren sich der Wahrheit und verteidigen das Falsche mit äußerster Anstrengung . . . O arme, beklagenswerte Kunst! . . . schlimm genug, wenn Schüler vorzeitig sich ein Urteil anmaßen, aber nein, diese weder künstlerisch noch literarisch gebildeten Leute aus dem Volke (laici), sobald sie nur einige Fertigkeit auf den Instrumenten erlangt haben, urteilen über alles, reißen alles herunter und verwirren die Begriffe, so daß es fast scheint, als solle die Musik künftig nicht mehr eine freie Kunst, sondern ein Handwerk werden (ut jam musica non una de liberalibus sed de mechanicis videatur fore)«. Ein zweiter noch heftigerer Ausfall läßt noch deutlicher durchblicken, daß die Instrumentenspieler ernstlich anfangen, unter den Komponisten eine Rolle zu spielen (S. 352): ». . . quia heu corruptam a componentibus musicam undique cernimus; quod ideo fit, quia p e s s i m u s i n o l e v i t u s u s i n s t r u m e n t i s t a r u m, qui cum vix duas intelligunt regulas, proh dolor! componere carmina volunt et utinam solum carmina (Chansons) sed etiam quaeque grandia (Messen?) usu praesumunt . . . . Qui vero mavult adhaerere pravo usui quam veritati obtemperare, discat: m i m o s e t j o c u l a t o r e s f o r e c o m p o n i s t a s f u t u r o s!« Daß dieser Grimm gegen die Instrumentalisten Adam nicht abhält, doch die mit Instrumenten begleitete Musik hochzuschätzen, haben wir gesehen; er weist auch S. 354 nochmals darauf hin, daß der Komponist die vielfachen möglichen Figurationsformen (der Instrumentalmusik) studieren soll, welche zum Schmuck und zur Ver-

feinerung dienen (»deinde figurarum genera [nam multiplicia sunt] minime desinat indagare, quia ornatum tenent et subtilitatem«). Schon vor Adam (der wahrscheinlich Benediktiner war) bezeugt übrigens Arnulph von St. Gillen (Gerbert, Script. III. 316) in seiner der Adams nicht unähnlichen Klassifizierung der Musiker in ungebildete Natursänger, gute Dilettanten (laicales, attentius adamantes et associantes musicos), gründlich geschulte Lehrer der Musik und schaffende Meister, daß zu der zweiten Kategorie auch manche Kleriker gehören, welche auf den musikalischen Instrumenten (!) die schwierigsten musikalischen Gänge (dificillimos musicales modulos [!]), welche die Gesangsstimme kaum versuchen könnte herauszubringen, zu den Gesängen hinzuerfinden (adinveniunt) und mit angeborener musikalischer Erfindungsgabe zum Vortrag bringen.

Zu den Zeugnissen aus Dichtungen, welche Ambros S. 507 des 2. Bandes seiner Musikgeschichte für den Reichtum des 13.—16. Jahrhunderts an Musikinstrumenten beibringt (von denen besonders das des Arcipreste de Hita durch die Zusammenstellung spanischer bzw. maurischer, französischer, italienischer usw. Instrumente interessiert), füge ich den Text der ‚Symphonia' des Mensuralkodex der Leipziger Universitätsbibliothek 1494:

Symphonia nobili frenetur organo
Citarae sonorae
Cordae canorae
Apotheosi simboli
Cimboli
Philomenetur
Timpana
Rude clangore
Liliflore
Dulcisono
Altitono
Mellitono
Simboliphano
Lutinae
Diutinae
Chorearum
Nimphearum
Lirice
Mirice
Polo genifero
Grandifico
Sceptrigero

Contin
Tenoretim
Benjamin natum
Vim
Celsa restare
Seraphim
Amoena nobis dulciter ora.

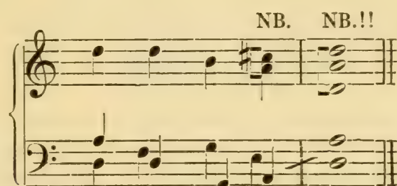
Das ist zwar ein zusammenhangsloses Gewirr von Worten, die nur dem Zwecke dienen, daß der vierstimmige Satz auch gesungen werden kann, das aber trotz alles Mangels eigentlicher Konstruktion ein farbenprächtiges Bild einer durch Zusammenwirken von Singstimmen (Baß [polo genifero], Tenor, Kontra, Diskant [Benjamin natus]) mit Harfen (Citharae sonorae), Violen (Cordae canorae), Cimbalum (Hackbrett), Organum (Orgel), Lauten (Lutinae) und Blasinstrumenten (Liliflorae [Trompeten] verschiedener Tonlagen) zur Begleitung eines Reigens junger Mädchen (Chorea nympharum) aufgeführten, vollstimmigen Musik erweckt.

Wenn es noch weiterer Zeugnisse bedarf, um die Berechtigung der Deutung der Liedliteratur des 14.—15. Jahrhunderts im Sinne eines Zusammenwirkens von Gesang mit Instrumenten zu erweisen, so sei noch hingewiesen auf den Bericht des Adam von Salimbene (Haberl, Bausteine III. 27) über eine weltliche Musik im Jahre 1380, bei der die »moduli dulcissimi« der Streichinstrumente (viellae) und Harfen (citharae) besonderes Entzücken erregten, ferner den des Bocaccio (Decamerone, X. 7) über die Doppelkünstlerschaft des Minuccio von Arezzo als Sänger und Violaspieler (mehr dgl. bei Ambros, Musikgeschichte II. 489), das des Ianoccius Manetti über die Einweihung der Kathedrale von Florenz 1436 durch Papst Eugen IV, der die packende Wirkung der Instrumentalmusik während der Pausen des Gesanges (ubi consuetae [!] canendi pausae fiebant) den Leistungen des Orpheus und Timotheus vergleicht (Haberl, a. a. O. S. 34), auch der Text eines Gesanges in dem von Morelot (La musique au XV siècle, 1856) beschriebenem Dijoner Kodex, der von Morton und Hayne berichtet, daß sie ihre Gesänge auf Baßviolen reich begleiteten (sur bas instruments à planté ont joué et si fort chanté usw.).

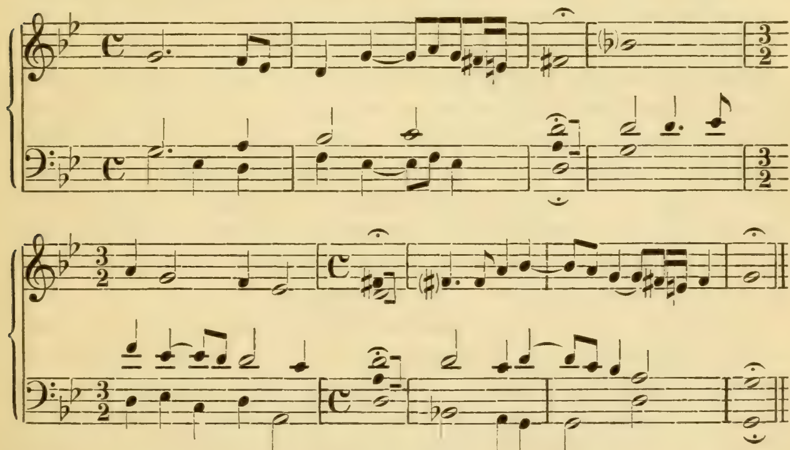
Da die Gesänge des 15. Jahrhunderts fast durchweg so notiert sind, daß nur die Oberstimme Text hat und in dieser zu Beginn des Stückes der erste Buchstabe des Textes als Initiale mehr oder minder kunstvoll verziert steht, so fehlt meist die Bezeichnung der Oberstimme (als Discantus, Triplum, Tiple [span.]). Es ist daher nicht allzusicher, wann die Bezeichnung der Oberstimme als

‚Cantus‘ aufgekommen ist. Im Cancionero musical (ca. 1470—1525) ist die ausdrückliche Bezeichnung »Canto« bereits häufig zu finden. Dufays Jugendwerk Je me complains (Stainer, S. 108) hat in allen drei Stimmen vollständigen Text und beseichnet die Stimmen als Primus, Secundus, Tertius (cantus!), hat aber Vor-, Zwischen- und Nachspiele in allen drei Stimmen gleichzeitig.

Auch das Vorkommen von Doppelnoten, ja Tripelnoten in einzelnen Stimmen der Lieder ist als Beweis für die Beteiligung von Instrumenten heranzuziehen; zwar findet sich bei Tinctoris (Coussemaker, Script. IV. S. 97) zu einem Beispiel, wo der Diskant sich zuletzt teilt:

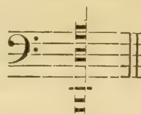


die ausdrückliche Bemerkung, daß »plurimis super librum cantantibus« einer der Diskantisten zur Penultima des Tenor (*e*) die Undezime (*cis*²) nehmen kann, da derselben die Doppeloktave (*d*—*d*²) unmittelbar folge, und es ist wohl möglich, daß Tinctoris auch (S. 75) die Doppelnoten unter den Fermaten im Diskant und Tenor ebenso durch Stimmenteilung entstehend meint:
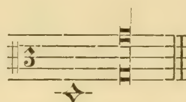


obgleich er hier die Zusatznoten schwarz gibt und Takt 5—6 der obere Diskant dann entweder einen falsus unisonos $\binom{e}{es}$ gegen den zweiten bilden oder aber einen übermäßigen Sekundschritt machen

müßte. Jede derartige Deutung ist aber ausgeschlossen für den Akkord über drei Saiten am Schluß der Baßstimme (Kontra) von Hermannus de Atrio's Rondeau »Nouvellement« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 256):



und ebenso für die am Schluß des Diskant von Dufays Rondeau Hé compaignons (Stainer, Dufay S. 161) ganz unvermittelt aufgesetzte Oberoktave:



Für das tiefe *D* betont zudem Adam von Fulda (S. 358) speziell, daß es den Singstimmen nicht erreichbar sei (attingere non valuit baryphonizans vera voce). Andere solche die Schlußakkorde füllende Doppelgriffe s. Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 234 (Hert, Kontra zu O rosa, bella rosa) und XI. 1, S. 98 (am Schluß des Ritornells im Kontra von »La douleur est dure«); auch hat V. Lederer (Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit, S. 262) aus bisher nicht veröffentlichten Stücken der Trienter Codices einige Beispiele solcher Art ausgezogen. Daß wirklich der Gesang zeitweilig durch rein instrumentale Zwischenspiele unterbrochen wurde, geht aber vor allen Dingen aus den Kompositionen selbst hervor. Daß einige wenige Äußerungen von Zeitgenossen die gewonnene neue Einsicht bestätigen, ist gewiß erfreulich; aber daß dieselbe auch ohne diese Zeugnisse sich unweigerlich aufdrängt, sei darüber nicht vergessen. Denn daß wir eine Literatur vor uns haben, in welcher instrumentale Partien in einer sehr großen Zahl von Fällen sich durch ihre Faktur von den vokalen ganz bestimmt abheben, auch ohne daß sie in der Notierung durch Beischriften kenntlich gemacht sind, ist eben das Erstaunliche der neuen Erkenntnis.

Eine nicht allzuleicht zu beantwortende Detailfrage ist nun aber die nach der Anzahl der überhaupt als vokal in Frage kommenden Stimmen. Sir John Stainer, der als einer der ersten erkannt und jedenfalls bestimmter als alle seine Vorgänger betont hat (Dufay, S. 15; der betr. Abschnitt [cap. 1], trägt jedoch nur die Unterschrift seiner Kinder J. F. R. und Cec. Stainer), daß in der Dufay-Epoche für Gesang mit Instrumentalbegleitung geschrieben worden ist (it is abundantly clear from our MS. [Can. 213], that some form of instrumental accompaniment was employed) und

überzeugt ist, daß die Instrumente auch, wo gesungen wurde, im Einklang mitspielten (that there instruments were employed not only for symphonies but to accompany the voices in unison throughout), macht aber weiter darauf aufmerksam, daß weitaus in der Mehrzahl der Lieder nur die Oberstimme mit dem vollständigen Text versehen ist, der Tenor und Kontratenor dagegen nur die Anfangsworte aufweisen und zwar offenbar ohne Unterlegung unter die Noten, auf welche sie zu singen wären (generally in such a way as not to correspond with the notes above them). Die Frage, ob in allen solchen Fällen die anderen Stimmen rein instrumental gemeint seien oder nicht, glaubt er offen lassen zu müssen, weist aber auf einzelne Fälle hin, wo die Beschaffenheit der anderen Parte die Möglichkeit einer vernünftigen Textunterlegung geradezu ausschließt. Leider hat er Dufays Duett »Estrinez moy« nicht mitgeteilt, in welchem der Text auf die beiden Oberstimmen verteilt untergelegt ist. Es fehlt aber keineswegs an anderweiten Beispielen, wo direkt aus der Faktur der anderen Stimmen geschlossen werden kann, ob sie überhaupt gesungene Teile enthalten oder nicht. Von den Faksimiles in Stainers Dufay enthält gleich das erste ein Rondeau von Dufay »Ce jour de l'an« für drei Vokalstimmen, dem der Text in allen drei Stimmen genau untergelegt ist, so daß je ein Vor-, Zwischen- und Nachspiel deutlich als rein instrumental heraustreten (Nr. 13 meiner Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit«), und (auf derselben Seite) ein Rondeau von Acourt »Je demande ma bien venue«, dessen Tenor und Kontratenor so notenarm und so voller unsanglichen großen Sprünge sind, daß schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß sie nicht gesungen werden sollen. Natürlich ist ihnen auch kein Text untergelegt (nur die erste Silbe »Je« steht dabei). Die Oberstimme aber ist streng syllabisch komponiert und enthält nur ein ganz kurzes Nachspiel. Das ganze, allerdings nicht bedeutende Stück mag als charakteristisches Beispiel einfachster Anlage eines solchen Rondeau hier Platz finden:

Acourt.

(Oxford, Can. 213.)

1. Je demande ma bien ve-nu - e: Il - la longtemps que

ne vos vi! (3/2) Di-tes, sui je plus vostre a - mi?

(2/3)

A-ves bien vostre foy te - nu - e? (Modus)

Das zweite Faksimile, der Kanon von Joh. Carmen »Pontifici decori speculi« hat für die kanonisch zu führende Oberstimme vollständig untergelegten Text mit fünf ganz kurzen Zwischenspielen (Moduli) und einem etwas längerem Nachspiel. Natürlich ist auch die imitierende Stimme ebenso gemeint (wie in der Florentiner Caccia). Den beiden Unterstimmen (Tenor und Kontra) sind nur (um die Zugehörigkeit kenntlich zu machen) die drei ersten Worte beigeschrieben und ihr Notenbild mit seinen Ligaturen und Sprüngen entspricht ganz dem der Unterstimmen des Rondeau von Acourt; beide Stimmen sind zweifellos ganz instrumental. Auf derselben Seite mit dem Kontratenor steht noch ein Rondeau von Grossim »Va t'ent souspier«, das für Diskant und Tenor untergelegten Text hat. Der Kontra hat keinen Text (nur Va t'ent), geht aber vielfach Note gegen Note mit den beiden anderen syllabisch deklamierten Stimmen und ist nur durch seine Sprünge unsanglich. Zwei winzige Moduli sind in den beiden Oberstimmen kenntlich gemacht (vgl. meine Hausm. a. a. Z., Nr. 74). Ähnlich ist auf den anderen Faksimiles die Absicht der Komponisten deutlich zu erkennen (Binchois' »Les tres doulx yeux« [H. a. a. Z., Nr. 35] nur Diskant vokal mit deutlich herausgestellten Vor-, Zwischen- und Nachspielen; Dufay »Quel fronte signorille« und »Dona i ardenti raj« [H. a. a. Z., Nr. 62] Diskant und Tenor vokal [mit Moduli], Kontra ganz instrumental; Raynald Liebert »Mourir me voy« [H. a. a. Z., Nr. 5] nur Diskant vokal, mit großen instrumentalen Einschiebseln usw.).

Bei weitem der größte Teil der französischen und italienischen Chansons (Rondeaux, Balladen) dieser ganzen Epoche ist nur für eine Singstimme gemeint und zwar ist diese überwiegend die Oberstimme (!), die aber ebenfalls mit instrumentalen Einschiebseln durchsetzt ist; ich glaube nicht, daß die Zahl der auf einen fertig übernommenen Tenor komponierten Lieder groß ist, keinesfalls bilden sie den Hauptbestand, wie man lange angenommen hat. Nur in Deutschland scheint auch noch zu Ende des 15. Jahrhunderts die alte Praxis der französischen Motettkomponisten nachzuwirken und muß im Gegenteil gezweifelt werden, ob die Diskante überhaupt vokal gemeint sind. Die Deutschen brauchten Zeit, ehe sie die Grazie und den Schwung der Franzosen sich anzueignen vermochten. Die Charakteristik, welche Kircher (Musurgia [1650] VII. 543) für die Musik der Deutschen im Gegensatze zu der der Franzosen und Italiener gibt, trifft auch schon für das 15. Jahrhundert zu; die »plus aequo morosa gravitas«, der »stilus gravis remissus, modestus« und »πολύφωνος« ist bereits bei Adam von Fulda, Thomas Stolzer und anderen Zeitgenossen deutlich zu spüren und sticht sehr merklich ab gegen die »mobilitas«, die »complexio hilaris, vivax« und »contineri nescia« der Franzosen. Die von Kircher den Italienern vorgeworfene Vorliebe für übermäßige Häufung von Verzierungen ist dagegen im 15. Jahrhundert noch nicht erweislich, tritt vielmehr erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts hervor (vgl. die Schriften von Zacconi 1592 und Bovicelli 1594). Bei den Franzosen kommen zwar auch in der Dufay-Epoche einzelne Fälle vor, wo der Tenor ganz nach Art der alten Motet-Tenöre die dem Ganzen zugrunde gelegte Stimme ist: Dufays »Je ne puis plus« (Stainer, S. 143) über dem Tenor ‚Unde veniet mihi auxilium?‘, der dreimal mit verschiedener Mensur gesungen wird (der Kontra ist textlos) — also zugleich vorwärts weisend auf die Kanonspielereien der Schule Okeghems; auch Dufays Rondeau »Resvelons nous« (Diskant über dem Pes »Allons ent bien tos en may«, Stainer, S. 132), die dreistimmige Bearbeitung der alten Romanze (vgl. I. 2, 244) »La belle se siet« (Stainer, S. 122), bei der aber gerade der das Volkslied getreu (in langen Noten [Breves]) bringende Tenor textlos und daher sicher nur instrumental gemeint ist; auch in Cesaris' Doppelrondeau »Mon seul voloir« bzw. »Certes m'amour« (Stainer, S. 99) sieht der Tenor ganz so aus, als wenn er eine alte Melodie hielte, gegen welche die beiden anderen kontrapunktiert sind, und Charité's »Jusques à tant« mit seinen dreierlei Texten, weist vollends auf die besten Leistungen der Pariser Motettisten des 13. Jahrhunderts und steht doch mit seinen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und seiner geklärten Harmonik ganz auf dem Boden der

Ars nova; in Tapissiers Doppel-Marienlied Eya dulcis bzw. Vale placens (Stainer, S. 187) sind vielleicht sogar Tenor und Kontratenor fertig übernommene Melodien (aber textlos, instrumental verwertet) und die beiden Oberstimmen nach Motettmanier darüber erfunden.

Trotz des Vorkommens solcher Beispiele, die einen Zusammenhang mit der älteren französischen Praxis oder ein Wiederzurückgreifen auf dieselbe zu belegen scheinen, ist aber vor allem als das eigentlich neue der Renaissance-Kunst anzusehen, daß nicht ein Cantus prius factus, ein Cantus firmus den Kern bildet, sondern daß die freie Melodie-Erfindung (der Oberstimme) im Mittelpunkte des Interesses steht und auch als Ausgangspunkt der Arbeit der Komponisten angesehen werden muß, der Tenor und Kontratenor aber nachkomponiert oder vielmehr zur Ergänzung und Stützung beigegeben sind. Für zahlreiche Kontratenöre von Chansons dieser Zeit ist ja direkt nachweisbar, daß sie später und zwar vielfach von anderen Komponisten hinzugefügt worden sind; vgl. die Studien über Dunstaples »O rosa, bella rosa« in den Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, Int. MG. (Adler), Sammelb. II. 1 (Cecie Stainer) und V. Lederer (a. a. O., S. 159—252). Für Tonsätze mit zwei kanonisch geführten Stimmen versteht es sich für jeden Musiker von selbst, daß diese den eigentlichen Faden der Arbeit vorstellen und eine etwaige dritte oder noch weitere nebenher oder nachträglich als Ergänzungen ausgeführt sind (vgl. die überhaupt nur zweistimmige Caccia von Piero bei Joh. Wolf, Int. MG., III. 4, Nr. 6 [mit freiem Schluß]). Daß aber auch die Unterstimmen der Madrigale der Florentiner keine Cantus prius facti sind, sondern Stützstimmen, freilich zum Teil mit echt künstlerischer Beteiligung an der figurativen Gestaltung, ist offenkundig und auch von Wolf und Ludwig erkannt. Ein Kanon über einen vorher fertigen Cantus firmus ist auf alle Fälle eine Kunstleistung, die einer späteren Entwicklungsstufe der Kanonkunst angehört. Wie diese gänzlich veränderte Art der Konzeption und Ausarbeitung ihren Weg nach Frankreich, Spanien, den Niederlanden und England gefunden, beweisen die Kompositionen Machaults (besonders die von Wooldridge Oxford history II. S. 32 ff. mitgeteilten beiden Stücke, die dreistimmige Ballade »De toutes flours« und die zweistimmige Chanson balladée »De tout sui si confortée«), der von Barbieri herausgegebene Cancionero musical de los siglos XV y XVI (1890), die niederländischen Lieder in dem aus Straßburg stammenden Cod. XI. E. 9 der Prager Univ.-Bibl. (Haberl, Kirchenmusikal. Jahrb. 1899, S. 1 ff. [Joh. Wolf]) und die zahlreichen zweistimmigen Tonsätze im Cod. Selden B. 26 (in Stainers Early Bodleian Music). Der älteren Mehrstimmigkeit vor dem Auftreten der Florentiner ist sowohl in England als in Frankreich das

Prinzip der harmonischen Stützung und Ausdeutung einer Melodie fremd. Selbst die flotte dreistimmige Gaillarde im Cod. 196 von Montpellier (Coussemaker, Nr. XIX), deren Unterstimme ganz wie ein Stützbaß aussieht, ist doch sogar über diese als Cantus prius factus komponiert, wie die beigeschriebenen Anfangsworte (Hé mi enfant) beweisen, und die beiden völlig gleich behandelten Oberstimmen (wiederholt ihre Phrasen austauschend) sind eben doch nur Kontrapunkte über denselben:

1. Stimme: S'on me re - gar - de, Pre - nes i gar - de Di - tes le
2. Stimme: Pre - nes i gar - de S'on me re - gar - de! Trop sui gail-
(Hé mi en - fant)

moi Trop suis gail - lar - de___ Bien l'a - per - chois
lar - de, Di - tes le moi Pour Dieu, vous proi usw.

Natürlich fehlen auch hier textlose Partien ganz. Zur Verdeutlichung des erfolgten Umschwungs kann das Rondeau »Nouvellement« des Hermannus de Atrio (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 256), offenbar eine Pavane (jedenfalls mit allen Eigenschaften einer solchen), Dienste leisten. Über die Tonart ist ein Zweifel nicht möglich, da *d* Finalis und wiederholt vorkommende ♭ für *h* die Deutung als *d* = *ut* ausschließen, aber auch die Deutung *d* = *mi* durch die Führung des Kontratenor verwehrt ist; die Tonart ist also Dorisch (*D*-moll). Wahrscheinlich sind Tenor und Diskant vokal gemeint, aber mit starker Unterbrechung durch Zwischenspiele. Der Baß ist offenbar durchaus Stützstimme:

Hermannus de Atrio.

(Cod. Trident. 90.)

Nou - vel - le - ment (instr.) ay

Nou - vel - le - ment

en - tre - pris et mis Mon cuer a u - ne

ay en-tre - pris et mis Mon cuer a u - ne

da - me (instr.)

da - me

(3/2)

La

La quel - le je

quel-le je puis sans nul bla - me

puis sans nul bla - me

A - mer sans

A-mer sans

e - stre re - pris

e - stre re - pris

(4/1)

Fine.

In diesem Falle ist wohl die strenge Imitation der beiden Oberstimmen zu Anfang des zweiten Teils durch den Vortrag desselben Textbruchstückes veranlaßt. Man würde aber sehr fehlgehen, wollte man allgemein das Vorkommen von Imitationen als einen Beweis für die vokale Natur der betreffenden Stelle ansehen. Denn da schon die Caccie der ersten Florentiner die instrumentalen Teile ebenso streng kanonisch führen wie die vokalen, so ist der Sinn für Imitation früh allgemein entwickelt und tritt ebenso in den Vor-, Zwischen und Nachspielen zwischen den Instrumenten oder in Stücken mit nur einer Singstimme zwischen Singstimme und Begleitung auf. So eröffnet z. B. Baude Cordier, der wahrscheinlich noch ins 14. Jahrhundert gehört (er ist nur im Cod. Chantilly 1047, Oxford Can. 213 und Bologna 37 vertreten), sein Rondeau »Belle bonne sage« (vgl. I. 2, S. 354 ff.) mit einem imitierenden sukzessiven Einsatz der drei Stimmen, der aber sogar auch in der Oberstimme wahrscheinlich nicht vokal ist (Hausm. a. a. Z., Nr. 4). Bei Johannes Le Grant sind Vor-Imitationen von Einsatzmotiven der Singstimmen etwas ganz gewöhnliches, z. B. (Les medisans, Cod. Trid. 87, Hausm. a. a. Z., Nr. 82):

a) Les me - di - sans

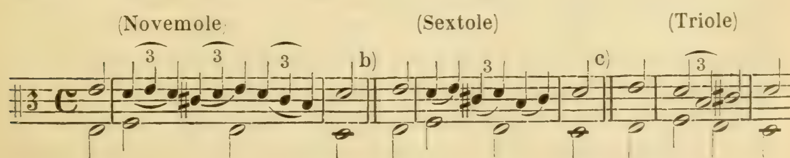
b) ne scay co-mant

und in Carons äußerst raffiniert gesetztem Hélas que pourra devenir (Trient. Cod. 89, Hausm. a. a. Z., Nr. 83) drängt die Imitation schon beinahe in der Art der späteren Kunstlieder der Niederländer, z. B. (Anfang):

Hé-las que pour - ra de - ve - nir

Daß bereits Dufay die immense kompositionstechnische Bedeutung der melodischen Nachbildung bei sukzessivem Eintritt mehrerer Stimmen mit denselben Textworten geahnt hat, scheint allerdings zweifellos, da er von derselben einen ausgedehnten Gebrauch macht (vgl. Stainer, Dufay S. 102 »Ce jour de l'an«; S. 103 »et mener chiere lie« und »que tous amans«; S. 104 »sont tenus a garder«; S. 106 »Chantons, dansons«, S. 134 »Bon jour, bon mois«, S. 135 »bonne fame, belle dame, bon vin pour maintenir«, S. 141 »amer«, »or scet bien de voir«, S. 157 »Ce rondelet voudray chanter«, S. 158 »et de bon cuer«). Doch macht auch er keineswegs in allen seinen vokal mehrstimmigen Liedern von dem Mittel Gebrauch

und verschmäht auch imitierende sukzessive Stimmeneinsätze rein instrumental durchaus nicht (Stainer, S. 102, 109, 111, 121, 131, Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 77, 82, 83 u. ö.) oder im Wechsel mit dem Gesange (Stainer, S. 141, 150, 152, Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 251, XI. 1, S. 78, 84, 85, 87). Eine Epoche fortgeschrittener Faktur der Chansons seit dem Auftreten der vokalen Imitation für den sukzessiven Vortrag derselben Worte zu datieren, ist nicht möglich, da schon die Florentiner Madrigalisten dieselbe von den noch halbkanonischen (hauptsächlich durch die Klauseln veränderten) Schluß-Ritornellen der Caccia aus auch auf andere Formen übertragen haben, so daß die Franzosen sie gar nicht zu finden brauchten, sondern direkt übernehmen konnten. Gerade durch dieses nicht schematische, sondern nach freiem künstlerischen Ermessen bald angewandte bald beiseite gelassene Imitieren kommt in den ja ohnehin durch den Wechsel syllabisch deklamierender Vokalstellen von aber manchmal ebenfalls bereits sehr starkem Ausdruck mit lebhaft figurierten instrumentalen und den Kontrast der so häufigen Führung der Unterstimmen in Noten erheblich längeren Werts gegen die lebhaften Oberstimmen so mannigfach differenzierten Satz eine ganz erstaunliche und direkt modern anmutende Nuancierung und Vielgestaltigkeit des Ausdrucks. Ganz besondere Beachtung erfordern noch die auffallenden rhythmischen Wirkungen, welche durch Auftreten imperfekter Notenwerte bei vorgezeichneter perfekten Mensur oder auch umgekehrt perfekter Noten bei vorgezeichneter imperfekten entstehen, also jene Bildungen, welche bei den Italienern die verkehrt oder doppelt geschwänzten Notenformen (vgl. I. 2, S. 299) und bei den Franzosen seit Philipp de Vitry die roten Noten oder Proportionsbezeichnungen erfordern. Die durch dieselben bewirkten rhythmischen Wirkungen sind der neueren Musik erst durch Chopin, Schumann und besonders Brahms wiedergewonnen worden. Daß dieselben auch damals voll gewürdigt wurden, beweist der »Tractatus de diversis figuris« des Philippus de Caserta (Coussemaker, Script. III. S. 124 nach einer 1447 von Joh. Bonadies gemachten Abschrift, aber wohl erheblich älter; Wolf setzt ihn ins 14. Jahrhundert [?]), der uns auch vermittelt, daß die Franzosen Bildungen dieser Art »trayn« oder »traynour« nannten. Die von ihm spezifizierten Fälle sind:



also Bildungen, welche an Stelle von Zählzeiten die Triolenteilung des nächsthöhern Wertes setzen ($^3/_2$ statt $^2/_2$, entweder schlicht [c] oder mit Unterzweiteilung [b] oder Untertreiteilung [a]). Er bemerkt dazu: »est fortior modus quam syncopa« und hat damit entschieden recht, da die Synkope nicht zwingt, auf die höheren Einheiten der Zählzeiten zurückzugehen. Selbstverständlich gehören aber zum »Traynour« vor allem jene den $^6/_8$-Takt durch drei gleiche Noten füllenden Bildungen, die wir heute zu den Synkopen rechnen, jene Zeit aber nicht, da dieselbe Synkopen vielmehr solche Verschiebungen der Verhältnisse nannte, bei denen kurze Noten um eine oder mehrere perfekte herum (über dieselben hinweg) zusammen gerechnet wurden, also ist z. B.

(C) 6/8 … = … Synkope.

(C) 6/8 … = ◇ ◇ ◇ statt ◆ ◆ Traynour.
(rot)

aber ebenso sind folgende Fälle Traynour und nicht Synkope:

(C) 6/8 … = ▫ ◇
(C) 6/8 … = ◇ ▫
(O) 3/4 … = ▫ ▫ ▫ (rot)
(O) 3/4 … = ◇ ◇ ▫ ▫
(O) 3/4 … = ▫ ▫ usw.

Schon die paar kleinen Beispiele dieses Paragraphen (Dufay, Puisque celle [S. 38] und Acourt, Je demande [S. 47]) enthalten mehrfache Belege des Traynour. Daß er keine französische Erfindung ist, beweisen die Madrigale der Florentiner, die aber allerlei derartige und andere komplizierte Verhältnisse einführen (vgl. z. B. die raffinierten Synkopierungen in Dom Paolos »Fra duri scogli«, Hausm. a. a. Z., Nr. 1), während die Franzosen daraus eine verhältnismäßig einfache Manier gemacht haben; vielleicht meint diese Adam von Fulda mit der formalitas und maneries der Dufay-Epoche.

Unter den bisherigen Übertragungen von Liedern dieser Epoche nehmen ohne allen Zweifel diejenigen Stainers (Dufay and his con-

temporaries, 1898) den ersten Rang ein und zwar darum, weil sie die Scheidung instrumentaler Partien von den vokalen kenntlich lassen, wie sie die Handschrift aufweist. Sämtliche 50 Tonsätze sind aus dem MS. Can. 213 der Bibl. Bodleiana zu Oxford entnommen, einer der ältesten erhaltenen Sammlungen, nur Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (327 Nummern, weit überwiegend weltliche). Die beiden Auswahlen aus den Trienter Codices in den Denkm. d. T. i. Öst. (VII. 1 und IX. 1) führen leider radikal die Textunterlegung in dem Sinne durch, daß es sich um a cappella-Musik handelt, die in allen Stimmen durchaus gesungen wird. Auch bezüglich der Akzidentalen und der Annahme von Transpositionen stehen die Denkmäler hinter Stainers Bezeichnung zurück. Künftige Herausgeber werden natürlich, nachdem einmal die Aufmerksamkeit auf die Mischung vokaler und instrumentaler Teile gelenkt ist, den Fehler vermeiden und gerade in dieser Hinsicht die Handschriften möglichst getreu reproduzieren. Wenn auch manches strittig bleiben wird, so muß es doch möglich sein, auf den Standpunkt zu kommen, den die Zeitgenossen den Werken gegenüber einnahmen; wo auch sie schwanken konnten, brauchen wir uns nicht zu schämen, wenn wir unsicher werden.

Eine ganz besonders ausgiebige Quelle für unsere Kenntnis der Liedliteratur des 15. Jahrhunderts ist aber auch die durch Fr. As. Barbieri im Auftrage der Madrider Akademie besorgte Ausgabe des etwa 1475—1520 geschriebenen Cancionero musical (1890), welche die spanische Liedkomposition für die Mitte des 15. Jahrhunderts auf der gleichen Höhe mit der französischen zeigt. Daß diese über 450 3—4stimmige überwiegend weltliche Lieder enthaltende Sammlung bis heute so gut wie unbekannt bleiben konnte, ist nahezu unbegreiflich.

§ 58. **Die Formen der Liedkomposition des 14.—15. Jahrhunderts.**

Von allergrößtem Interesse für die Geschichtsforschung ist natürlich der formale Aufbau der Lieder dieser Epoche, nicht nur in rein musikalischer Beziehung, sondern ganz besonders auch bezüglich des Verhältnisses der musikalischen Einkleidung zu dem Strophenbau der Texte. Im Vordergrunde stehen da zunächst die entwickelteren Formen des Rondeau, die Virelais. Was über dieselben geschrieben worden, ist zufolge einseitiger Betrachtung der Texte ohne Heranziehung der Musik nicht übersichtlich und nicht erschöpfend; wenigstens erfordert die Literatur der kunstvoll mehrstimmig bear-

beiteten Rondeaux einige Andersfassungen, wenn sie über die musikalische Anlage orientieren soll.

Eine eingehende Vergleichung der Rondeaux aus der Zeit von Adam de la Hâle (gest. 1287) bis in die Zeit von Dufays Tod (1474) erweist eine ganz frappante Konstanz der Form, sowohl der poetischen als der musikalischen. Selbst die weitest ausgeführten als Virelais bezeichneten Gedichte (z. B. bei Eust. Deschamps) haben die ursprüngliche Struktur streng bewahrt und sie nur durch Vermehrung der Zahl der Zeilen der einzelnen Teile innerlich erweitert. Die kürzesten, nur achtzeiligen Rondeaux Adams de la Hâle geben sowohl für den Strophenbau als die musikalische Einkleidung das über zwei Jahrhunderte festgehaltene Schema:

1. Typus (8 Zeilen):	a b	1. Teil
	= a· a	2. Teil
	= a·· b· a b	3. Teil

NB. Die Zeilen a haben miteinander gleiche Silbenzahl und gleichen Reim und werden nach derselben Melodie gesungen, ebenso die Zeilen b; die Punkte · bzw. ·· bedeuten Füllung mit neuen Worten; wo Punkte fehlen, ist auch der Wortlaut derselbe.

Die Erweiterungen dieses Schemas bestehen lediglich in einer Spaltung, sei es nur von a oder nur von b oder auch beider in mehrere Zeilen, durch welche auch die Anzahl der voneinander verschiedenen Reime, die in der achtzeiligen Form nur zwei beträgt, auf drei, vier und noch mehr wächst, aber ohne daß darum das Grundschema irgend eine Veränderung erleidet. Nur eine Umstellung von a·· b· zur Vermeidung der drei a (a· a a··) nacheinander ist vereinzelt versucht worden (z. B. von Deschamps), doch ohne viel Nachfolger zu finden (vgl. indes Landinos »Per la mi e dolce piaga« [Hausm. a. a. Z., Nr. 2]). Die kleinste Form von nur acht zum Teil sogar sehr kurzen Zeilen haben Adam de la Hâles Rondeaux Nr. 2, 3, 6, 8 [Zeile 5 in Coussemakers Aufgabe gehört an das Ende], 9 [mit Echo-Wiederholung von b und b·), 10, 11, 13, 14).

Durch Erweiterung von b auf zwei Zeilen gleichviel ob mit Einführung eines neuen Reims oder mit Beibehaltung der Zweireimigkeit entstehen die elfzeiligen Schemata (Adam, Nr. 12 u. 15):

2. Typus (11 Zeilen):

(Nr. 12)		(Nr. 15)		Bei Adam (nicht vertreten).	
a	= a } 1.	oder a	= a } 1.	oder a	} 1.
a }	= b	b }	= b	b } b	
b }		a }		c }	
a·	= a· } 2.	a·	= a· } 2.	a· } 2.	
a	= a	a	= a	a	
a··	= a·· } 3.	a··	= a·· } 3.	a··	} 3.
a··· }	= b·	b· }	= b·	b· } b·	
b· }		a··· }		c· }	
a	= a	a	= a	a	
a }	= b	b }	= b	b } b	
b }		a }		c }	

Durch Erweiterung von a auf zwei Zeilen entstehen 13zeilige Typen.

3. Typus (13 Zeilen):

a }	= a } 1.	oder a }	= a	oder a }	= a
b }		b }		b }	
c	= b	a	= b	b	= a
a· }	= a· } 2.	usw.		usw.	
b· }					
a }	= a				
b }					
a·· }	= a·· } 3.				
b·· }					
c·	= b·				
a }	= a				
b }					
c	= b				

In dieser Weise können die Teile a und b noch mehr erweitert werden, mit oder ohne Einführung neuer Reime. Bei Adam de la Hâle ist die Dreizahl der Reime nicht überschritten. Nr. 1 (vierzehnzeilig) spaltet b in drei Zeilen aber mit der Reimordnung b a b, Nr. 7 (dgl.) reimt innerhalb b mit b b b, Nr. 4 (22 Zeilen) macht a dreizeilig (a a a) und b gar vierzeilig (b b b a) und Nr. 16 (18zeilig) verdoppelt a (a a) und versechsfacht b (b c b c c a); beide letztgenannten Nummern lassen aber die Teile a· und a·· ganz aus. Von den vier bei Wolf, II. 19—22 mitgeteilten Rondeaux von

Machault (gest. ca. 1372), entsprechen Nr. 19 »Hélas pourquoi« (wahrscheinlich ein noch ungelöster Kanon) und Nr. 22 der Krebskanon »Ma fin est mon commencement« dem 1. Typus (nur bringt Machault in Nr. 19 Zehnsilbler statt der populären Siebensilbler Adams), Nr. 20 »Rose lis« und Nr. 21 »Comment puet on miex« dem 3. Typus (Reime a b b usw.), sind also wesentlich einfacher als Nr. 4 und Nr. 16 bei Adam.

Die nach 1400 fast allein vorkommenden Formen des Rondeau sind die 14zeilige und die 19zeilige, erstere entstehend durch Spaltung von a und b in je zwei Reimzeilen (durchaus zweireimig):

4. Typus: a b b a || a b a b a b b a a b.
a b | a· a | a·· b· a
1 | 2 | 3

Die 19zeiligen entstehen durch Spaltung von a in drei Reimzeilen und b in zwei Reimzeilen (ebenfalls stets zweireimig).

5. Typus: a a b b a || a a b a a b || a a b b a a a b.
a b | a· a | a·· b· a
1 | 2 | 3

Die Handschriften deuten meist die Wiederkehr von a mit dem Anfangstext (Ritornell) nur an, indem sie die ersten Worte mit etc. notieren; manchmal fehlt aber sogar diese Andeutung, ohne daß dadurch ein Irrtum entstehen kann (vgl. Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 240, 249, 250, 256). Nur durch die irrigen Auflösungen dieser Abkürzungen durch Herausgeber sind eine ganze Reihe dem 5. Typus angehörender Rondeaux in Stainers Dufay anscheinend 17zeilig geworden (S. 56, 59, 66, 76, 81, 121, 154). Denn da in allen diesen Fällen das durch eine Fermate kenntlich gemachte Ritornell (a) drei Reimzeilen umfaßt, so versteht es sich ganz von selbst, daß nicht nur zwei sondern alle drei Reimzeilen wiederholt werden. Hiernach ist nicht nur Fr. Ludwigs Definition der Form des Virelai (Int. MG., Sammelb. IV. 1, S. 38), sondern auch z. B. die Strophenabteilung in den Rondeaux und Virelais Deschamps' in der Gesamtausgabe seiner Werke durch die Société des anciens textes francais (1884) zu beanstanden. Wenn auch sicher von Deschamps' Virelais manche gar nicht zum Singen bestimmt sind (was ihre allzustarke Erweiterung nahelegt), so muß doch Deschamps, der in der Zeit der gesungenen Rondeaux und Virelais mitten innen steht (1338—1415), die musikalische Gestaltung

dieser Formen geläufig gewesen sein; diese weist aber zwingend auf die Konstanz der drei Teile (mag man sie Strophen nennen) hin:

Typus 1. I : 2 Zeilen, II : 2 Zeilen, III : 4 Zeilen = 8.
Typus 2. I : 3 Zeilen, II : 2 Zeilen, III : 6 Zeilen = 11.
Typus 3. I : 3 Zeilen, II : 4 Zeilen, III : 6 Zeilen = 13.
Typus 4. I : 4 Zeilen, II : 4 Zeilen, III : 6 Zeilen = 14.
Typus 5. I : 5 Zeilen, II : 6 Zeilen, III : 8 Zeilen = 19.

Aber die strenge Konsequenz der Fortentwicklung des 8zeiligen Rondeau bedingt auch noch für den letzten Schluß die vollständige Wiederholung des ersten Teils, so daß statt 19 sogar 21 Zeilen für den Typus 5 herauskommen und für den Typus 4 statt 14 Zeilen deren 16. Was sehr dafür spricht, daß diese Deutung das rechte trifft, ist das Vorwiegen des Halbschlußcharakters für die Kadenz zu Ende des ersten Teils der Musik. Für das Ende des zweiten Teils ist dagegen Ganzschluß auf der Finalis durchaus Regel. Somit wären Typus 4 und 5 zu rektifizieren in:

Typus 4. I : 4 Zeilen, II : 4 Zeilen, III : 4 + 4 Zeilen = 16!
Typus 5. I : 5 Zeilen, II : 6 Zeilen, III : 5 + 5 Zeilen = 21!

Zur Orientierung innerhalb der durch Publikationen zugänglichen Literatur der Rondeaux diene die folgende Übersicht:

Typus I: a | b ‖ a· a ‖ a·· b· | a b (8 Zeilen)

Belege: Roman de Fauvel »Faus semblant« (Rätselkanon, Wolf, II. Nr. 12), das. Krebskanon »Je vois douleur avenir« das. Nr. 8), Bartolomeno Brolo »O celestial lume« (Stainer, Dufay S. 83 [Kanon]), Baude Cordier, Rode (vgl. I. 2, S. 351), Antonellus de Caserta »Dame gentil« (Modena 568, Capelli Nr. 35), derselbe »Dame d'onour« (Modena 568, Cappelli Nr. 37), Guido »Dieux gart« (Wolf, II. 64).

Typus IV:	2	2	2	2	2	2	2	2	(16 Zeilen)
	a	b	a·	a	a··	b·	a	b	

Binchois: »Les tres doulx yeux« (Can. 213, Stainer, Dufay Faksimile), »Nous nous verens bien Malebouche« (Stainer, Dufay S. 67), »Tristre plaisir« (das. S. 72), »Plains de plours et de gemisements« (das. S. 77), »Margarite fleur et valeur« (München 3192 [Riemann, Nr. 1, ohne Diskant], Urb. 1411, Wolf, II. 37 [Text unvollst.]), »Mon cuer chante joyeusement« (München 3192 [Riemann, Nr. 4]), »L'ami de madame« (Trient 87, Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 244),

»Se j'eusse« (Trient 87, Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 245), »Se la belle ne le voloit« (Trient 87, Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 246), »Je me recommande« (Trient 87, Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 71).

Dufay: »Ce jour de l'an« (Stainer, 102), »Ce moi de may« (Stainer, 105), »Pour ce que veoir« (Stainer 113), »Par droit je puis bien« (Stainer, 115, Kanon), »Hé compaignons« (Stainer, 127), »J'atendray tant« (Stainer, 138), »Las que feray« (Stainer, 146), »Je donne à tous les amoureux« (Stainer, 150), »Pour l'amour de ma doulce amie« (Stainer, 158), »Belle que vous ai-je mesfait« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 77), »Je n'ai doubte« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 84). Acourt: »Je demande ma bienvenue« (Stainer, 50). Adam: »Tout a caup« (Stainer, 52), »Au grief hermitage de plours« (Stainer, 57). Cardot: »Pour une fois« (Stainer, 85). Cesaris: »Mon seul voloir« bzw. »Certes m'amour« (Doppelrondeau, Stainer, 96). Jo. Le Grant: »Se liesse est« (Stainer, 164), »Laissies moy coy« (Stainer, 169). Grossin: »Va t'ent souspier« (Stainer, 172). R. Liebert: »Mourir me voy« (Stainer, 176 u. Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 90). Guill. Malbecque: »Ma volonté ne changera« (Stainer, 179). E. Velut: »Je voel servir« (Stainer, 194). Grossim: »Lyesse m'a mandé salut« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 255 [Trient 87]). Hermannus de Atrio: »Nouvellement ay entrepris« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 26 [Trient 89]). Le Grant: »Las je ne puis« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 88, fehlt Text für 2. und 3. Teil), ders. »Les medisans« (Denkm. d. T. i. Öst. X. 1, 89 [darin der 2. Teil irrtümlich zuletzt gestellt]). Anonym: »Adieu ma tres belle maistresse« (Denkm. d. T. i. Ost. XI. 1, 95). An.: »De ceste joyeuse advenue« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 98, Text für 2. und 3. Teil fehlt). An.: »Je ne puis plus« [das. 101 ebenso!]). An.: »Je ne vis onques« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 102). Arth. de Lantins »Hélas emy« (Wolf, II. 32). Petrus Fontaine »De bien aimer« (Wolf, II. 33), Jo. Gemblaco »Par ung regart« (Wolf, II. 34).

Typus V:	3 a	2 b	3 a·	3 b	3 a··	2 b·	3 a	2 b	(21 Zeilen)

Binchois: »Jamais tant que je vous revoye« (Stainer, Dufay S. 64), »Adieu, adieu« (das. S. 74), »De plus en plus se renouvelle« (das. S. 80), »Vostre tres doulx regart plaisant« (München 3192, Riemann, Nr. 2), »Hélas que poray je faire« (München 3192, Riemann, Nr. 3), »Adieu jusques je vous revoye »(München 3192, Riemann, Nr. 5), »Vostre alee me deplaist tant« (München 3192, Riemann, Nr. 7), »Je ne fais tous jours que penser« (München 3192, Riemann, Nr. 8). Dufay: »Mon cuer me fait tous dis penser« (Stainer, 118), »Pouray je avoir vostre merci« (Stainer, 152), »Craindre vous vueil« (Denkm.

d. T. i. Öst. VII. 1, 250), »Je ne suis plus tel« (das. 251). Adam: »A temps vendra« (Stainer, 54), Caron: »Hélas que pourra devenir« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 248 [Trient 89]). Pyllois: »Pour prison« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 259 [Trient 90]), Bourgeois: »Fortune« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 72, fehlt Text für 2. u. 3. Teil). Busnois: »Mon seul et sangle souvenir« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 74, fehlt Text für 2. u. 3. Teil). Caron: »Accueillie m'a« [équivoque] (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 75, fehlt Text für 2. u. 3. Teil). An.: »N'est-ce bien pour esrager« [Kanon] (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 107, Text für 2. u. 3. Teil fehlt), An.: »Onques je n'eusse« (das. 107, ebenso).

Einen 6. Typus, der b auf drei Zeilen erweitert, so daß 19 Zeilen herauskommen,

Typus VI:	2	3	2	2	2	3	2	3
	a	b	a·	a	a··	b·	a	b

scheint zu belegen An.: »Ce ne fut pas« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 97, Text für 2. u. 3. Teil fehlt).

Typus II und III finde ich in der Dufay-Epoche nicht mehr vertreten; doch hat die Form II Jeannot Lescurel »A vous douce debonnaire« (Wolf, II. 11).

Wie uns leider von manchen Rondeaux und Virelais nur die Anfangsworte des Textes erhalten sind, manchmal statt des originalen weltlichen französischen Textes ein geistlicher lateinischer, der schlecht untergelegt ist und die halbinstrumentale Natur der Komposition verleugnet (vgl. Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 92 ff. Pyllois' »Puisque fortune« und »Quelque cose« mit den lateinischen Texten »Respice unigenite« und »Globus igneus«, S. 108 das »Parle qui parler voudra« mit dem lateinischen Text »Nesciens virgo« usw.), so sind in anderen Fällen offenbar nur die zur Musik gehörigen ersten Worte (a und b) erhalten, also nur der Teil I, so daß II und III des Textes ganz fehlen; so bedauerlich das an sich ist, so ist doch an diesem ersten Teile bereits zweifellos zu bestimmen, wieviele Textzeilen fehlen. Doch muß freilich die Frage offen gelassen werden, ob nicht Stücke wie Dufays Jugendwerk (12. Juli 1425) »Je me complains piteusement« oder desselben »Resvelons nous« und »Bon jour, bon mois« als textlich abgeschlossen zu betrachten sind, so daß der Komponist sich mit soviel Text begnügt hätte, wie er für die Musik unbedingt braucht. Dagegen scheinen die beiden italienischen Rondeaux von Dufay »Quel fronte signorille« und »Dona i ardenti raj«, welche Stainers Dufay in Faksimile gibt (das zweite ohne Übertragung; vgl. Hausm. a. a. Z., Nr. 62), trotz gleicher Anlage der Musik (mit Halbschluß mit Fermate in

der Mitte und Ganzschluß am Ende), eine einfachere, nur zwölfzeilige Form zu belegen, die den Teil II (a· a) ganz wegläßt und daher drei völlig gleich gebaute Strophen mit der Reimfolge a b b a zeigt, deren dritte mit der ersten textlich identisch ist (a b, a· b·, a b);

1. 2. 3.

»Dona i ardenti raj« ist auch in der Reimordnung komplizierter:

a b b c   a d d c   a b b c.

I.   II.   I.

Allerdings scheint eine gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts geschriebene italienische Poetik abweichende Formen des Rondeau (rotondello) für Italien zu belegen; es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß dieselbe nur die in Oberitalien gebräuchliche Form falsch erklärt. Ich meine Gidino da Sommacampagna, Trattato de li rithimi volgari (ca. 1350, Ausg. Giuliari, 1870), wo S. 122 zu lesen ist: (»Trattato de li rotondelli) . . . nota che lo rotondello ee a modo de una ballata . . . Imperzò che come la represa ee formata in canto et in consonanzie, cossì sono tutte le altre parte de lo ditto rotondello. E lo primo verso de la represa o sia de la prima parte de lo rotondello sempre fi repilogato e cantato per li rispondenti de lo canto quando ee cantato lo primo verso de la seconda parte et de tutte le altre seguente parte de lo ditto rotondello. E nota che la ditta repeticione o sia repilogacione sempre se dee concordare con la sentencia e con le parole e con lo intelletto de la prima parte e de lo primo verso de la ditta prima parte . . . Item nota che lo primo verso de la prima parte de lo rotondello, lo quale cantando fi repilogado o vero repetito dopo lo primo verso de zaschaduna de le altre parte de lo rotondello non se deverave scrivere ne lo ditto rotondello . . . Item nota che li rotondelli **molto sono usitati in Franza** et oltra li monti più che non sono in questa nostra **Lombardia** (!)«.

Diese Definition kann doch nur so verstanden werden, daß das an die Spitze gestellte Ritornell (meist zweizeilig a b, in einem Beispiel auch dreizeilig a b c) sofort vom Chor wiederholt wurde, nach dem ersten Teile jeder der beiden Folgestrophen aber, d. h. nach dem zweiten Teile der Musik mit neuem Text (repilogato) als zweite Hälfte der Strophe wiederkehrte und dann (mit dem ersten Text) obendrein als Chorrespons die Strophe abschloß, also

I.   II.   III.

a b ‖ a b ‖ a· a·· | a··· b· ‖ a b | a···· a····· | a······ b·· ‖ a b ‖

Chor-Respons   Chor-Respons   Chor-Respons

oder mit vereinfachter Bezeichnung (a = Ripresa, b = 1. Hälfte der Folgestrophen, also a = 1. Teil, b = 2. Teil der Musik, r = Chorrespons mit a):

r r r
a ‖ b a· ‖ b· a·· ‖

Das ist aber doch, auch wenn man a mit b zusammen als ersten Teil betrachtet wie wir oben, etwas anderes als die Ordnung des französischen Rondeau:

r r r r r r
Gidino: a ‖ b a· ‖ b· a·· ‖ (musikalisch: a a b a a b a a)
I II III

französische Form:

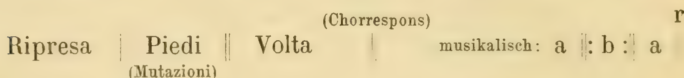
r? r r
a b ‖ a· ‖ a·· b· ‖ (musikalisch: a b a a a b a b)
I II III

Da Gidinos Belegbeispiele (leider ohne Musik) durchweg mit neuem Text für die Ripresa aufhören, die französischen Rondeaux dagegen stets mit neuem Text für den zweiten Musikteil, so erklärt allerdings ein Mißverstehen der gemeinten Verteilung auf die beiden Musikteile den Widerspruch nicht ganz. Es bleibt der Unterschied, daß das französische Rondeau in der Mitte, das italienische der Definition Gidinos aber am Ende eine Halbstrophe (nur Text für die Ripresa) hat. Auf Mißverständnis aber wird wohl die Verlegung der Ripresa in die Mitte statt an das Ende der einzelnen Teile beruhen. Die beiden italienischen Rondeaux von Dufay aber haben mit den von Gidino entwickelten Formen nichts zu tun, sondern repräsentieren etwas ganz anderes drittes, eine gegenüber auch der französischen Form sehr vereinfachte rudimentäre Urform des Rondeau, welche die beiden Musikteile dreimal nacheinander schlicht vorträgt, das zweitemal mit neuem Text, das drittemal mit dem ersten (als Chorrespons):

a b a· b· | a b
(Chorrespons)

Gidinos Definition des Rotondello steht offenbar unter dem Einfluß der in Italien beliebteren Form der Ballata, die ja dem Rondeau nahe steht, sich aber dadurch von ihm unterscheidet, daß sie

einen Melodienteil enthält, der unmittelbar nacheinander zweimal mit verschiedenem Text gesungen wird; dieser Mittelteil, dessen beide Parallelzeilen ‚piedi' (Füße) oder ‚mutazioni' (Wechsel) heißen, steht normal zwischen der Ripresa, mit der die Ballade anfängt und ihrer Wiederkehr mit neuem Text, die Volta heißt, und welcher sich die Wiederholung der Ripresa als Chorrespons direkt anschließt. Das allgemeine Schema der Ballade ist also:



Die Ballade unterscheidet sich aber textlich vom Rondo prinzipiell weiter dadurch, daß ihre Ausdehnung durch Kettenbildung unbeschränkt ist. Die Kettenbildung entsteht dadurch, daß die Piedi (Mutazioni) immer neue Reime bringen, während die Volta stets auf die Reime der Ripresa zurückkommt. Das Rotondello, wie es Gidino erklärt, wäre eine Ballade, wenn der Teil b aus zwei nach derselben Melodie zu singenden Zeilen bestände. Schließlich könnte man das aber auch vom französischen Rondeau sagen, wenn nicht in dessen Mitte die charakteristische Halbstrophe stände, die bei Gidino eben nicht zu erkennen ist. Die Ballade stand bei den Italienern im 14. Jahrhundert rivalisierend neben dem Madrigal, hielt sich im 15. Jahrhundert neben dem französischen Rondeau und ging mit diesem zusammen allmählich ein, als freiere Formen der strophischen Dichtung aufkamen, welche auf die eigenartigen Fesseln der Reimordnung des Rondeau und der Ballade verzichten. Auch die Komposition geht dann andere Wege, deren einer zu der Praxis der alten vielstrophigen Chansons der Troubadourzeit zurückwendet (Frottolen, Villanellen), der andere aber zum durchkomponierten Liede führt. Zu einer fast ausschließlichen Alleinherrschaft gelangte aber die Balladenform im 15. Jahrhundert in der Liedkomposition der Spanier. Unter den mehr als 450 drei- bis vierstimmigen Tonsätzen des von Francisco Asenjo Barbieri 1890 im Auftrage der Madrider Akademie herausgegebenen Cancionero musical (einer wahrscheinlich von dem berühmten Dichter Juan dell' Encina [1469—1534] veranlaßten Sammelhandschrift, die von diesem selbst 68 Kompositionen enthält) sind nur wenige Stücke keine Balladen. Eine Untersuchung des Verhältnisses der durchweg dieselbe Zweiteiligkeit wie die französischen Rondeaux aufweisenden Musik zu den eine außerordentliche Mannigfaltigkeit zeigenden Dichtungen ist daher wohl am Platze und ergänzt Gidinos Poetik durch eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten. Dagegen erschließt uns aber Gidinos systematische Darstellung mit Sicherheit den Sinn auch der Strophen-

bildungen, welche er selbst nicht anführt und seine Terminologie (Ripresa, Piedi, Volta) wird uns die Übersicht erheblich erleichtern. Da die Handschrift für sämtliche Stücke der Musik nur einfachen Text untergelegt, den Rest des Textes aber an das Ende gestellt hat, so sind in einzelnen Fällen begründete Zweifel an der Richtigkeit von dessen Verteilung durch Barbieri am Platze; ein großer Teil der Kompositionen gehört zudem der Literatur des kunstvoll von Instrumenten begleiteten Liedes an, was Barbieri nicht bemerkt hat — seine Verteilung der Musik an die einzelnen Textsilben ist deshalb in keiner Weise als verbindlich anzusehen. Die späteren Partien des Codex enthalten aber auch eine Reihe Note gegen Note gesetzter geistlicher und weltlicher Villancicos, die in allen Stimmen vokal gemeint sind (a cappella) und durchaus mit den Frottolen und Villanellen der Italiener zusammengehören (einige Nummern sind sogar in Petruccis Frottole von 1504 und 1507 gedruckt). Ob diese den Übergang zur a cappella-Zeit vermittelnden Formen spanischen Ursprungs sind, muß wohl einstweilen als offene Frage gelten; zweifellos bedeuten sie ein Zurückgehen von kunstvollerer Faktur auf schlichte volksmäßige Weisen. Unter den Balladen des Cancionero befinden sich zunächst eine Anzahl nur einstrophiger, wenn man nämlich die regelmäßig vorausgeschickte Ripresa nicht besonders zählt. Gidino nennt eine »stancia« den Komplex: Piedi + Volta + Ripresa (Chorrespons); Barbieri braucht in demselben Sinne den spanischen Ausdruck »copla« (Couplet). In der folgenden Übersicht ist daher durchweg der Zahl der Coplas noch die an der Spitze jedes Stückes stehende Ripresa hinzuzurechnen. Die Komposition ist durchweg zweiteilig: erster Teil Musik zur Ripresa, zweiter Teil Musik des ersten ‚piede‘; auch die allerlängsten Gedichte (Nr. 383 [von Encina] hat 40 siebenzeilige Coplas!) kommen mit dieser Musik der ersten drei bis zehn Zeilen aus. Eine Merkwürdigkeit der Faktur einer großen Zahl dieser spanischen Balladen ist, daß die beiden nach der gleichen Melodie zu singenden ‚piedi‘ umgekehrte Reimstellung haben können. Fast überall sorgt zwar der Dichter durch gleiche Silbenzahl dafür, daß das dem Komponisten keine Schwierigkeit macht, also z. B.:

11 7 11 7 (Silben) oder 7 11 7 11
b c c b » b c c b
→ ← → ←

Aber es kommen doch auch einige Beispiele vor, wo die Ordnung die gegenteilige ist:

11 7 7 11 bzw. 7 11 11 7
b c c b » b c c b
→ ← → ←

ja einige Gedichte ersetzen die eine Ordnung der ersten Coplas in späteren durch die andere. Wie die Sänger sich damit abgefunden haben mögen, ist einigermaßen rätselhaft. Aber auch Gidino führt solche Fälle ausdrücklich mit auf. Man muß wohl annehmen, daß die Sänger, welche zu unterscheiden wußten, was vokal gemeint war und was nicht, sich auch darauf verstanden, durch Zerteilung von Noten oder Herstellung von Ligaturen Zeilen abweichender Silbenzahl unterzubringen!

A. Einstrophig.

Ripresa Piedi Volta r

1. a b : c : d e ‖ (5 Zeilen ohne Reime) Nr. 53 an. (vgl. B. 1[a]).
   1!

2. a b ‖ c d | a b ‖ (4 Zeilen ohne Reime) Nr. 103 Gabriel.

3. a b ‖ c d e f g ‖ (7 Zeilen ohne Reime) Nr. 48 Escobar.
   3 mal

4. a b ‖ c c | c b ‖ (6 Zeilen, 3 Reime) Nr. 61 an., 98 Ponce (5 Zeilen, nur 1 piede; vgl. B. 1).

5. a a ‖ b c | c a ‖ (6 Zeilen, 3 Reime) 398 an. (vgl. B. 1).

6. a a b b | a a ‖ (6 Zeilen, 2 Reime) 177 Encina (vgl. B. 1).

7. a b b ‖ c d | c c b ‖ (8 Zeilen, 4 Reime) 152 Encina.

8. a b a ‖ c c | c b a ‖ (8 Zeilen, 3 Reime) 127 an., 234 Almorox.

9. a b b ‖ c d c d a b b ‖ (10 Zeilen, 4 Reime) 28 Cornago, 151 Brihuega.

10. a b b | c c c b ‖ d d d b ‖ (ohne Volta)
oder a | b b c c | c b | d d | d b ‖
Einl. R V V

(11 Zeilen, 4 Reime) 211 F° de la Torre.

NB. dann Text von Barbieri falsch verteilt.

11. a b c d d c c a | (8 Zeilen, 4 Reime) 255 Gabriel.

12. a b b || c d d c d a a (10 Zeilen, 4 Reime) 123 an.

Schon von diesen kurzen Gedichten ist möglicherweise eins oder das andere als Anfangsglied einer Kette anzusehen, sei es daß der Codex den Text nicht vollständig überliefert oder daß der Komponist absichtlich die wenigen Zeilen aus einem längeren Gedichte auswählte. Selbst die Anlage so kurzer Gedichte ist aber möglich, ohne deren formale Zugehörigkeit zu den folgenden Kettenbildungen aufzuheben, die vielmehr für ihre Anlage die eigentliche Erklärung geben, sofern die musikalische Form für nur einstrophige und für mehrstrophige Bildungen durchaus dieselbe ist. Ich stelle alle weiteren nur einstrophigen im folgenden zu den Ketten, denen sie wahrscheinlich zugehören.

B. Ketten.

1) (x) a a | b b | b a c c | c a d d | d a usw. (Coplas 4zeil.)

NB. Die erste Zeile eventuell ohne Reimbeziehung..

Nr.: 12 Alonso 2 coplas, 35 Encina 5 c., 41 Badajoz 3 c., 50 an. 2 c., 55 Encina 1 c., 58—60 Peñalosa, an., Alonso 2 c., 67 Encina 3 c., 78 an. 4 c., 86 Gabriel 2 c., 113 Baena 1 c., 118 Gabriel 1 c., 138 an. 1 c., 159 an. 6 c., 170 F. de la Torre 3 c., 176 an. 1 c., 180 Encina 3 c., 189 Aldomar 5 c., 192 an. 2 c., 200 Peñalosa 2 c., 205 an. 3 c., 215 Anchieta 2 c., 233 Ponce 1 c., 259 Ponce 2 c., 264 Juan de Valera 1 c., 295 an. [geistl.] 2 c., 289 Anchieta 4 c., 341 Tordesillas 4 c., 369 an. 4 c., 370 an. (dasselbe), 371 Encina 6 c., 409 Millan 4 c., 422 Lagarto 4 c., 426 an. 6 c., 427 Escobar 1 c.

Ebenso: Bartolino da Padua ‚Per figura del cielo‘ (Wolf, II. Nr. 46).

1[a]) a a : b : b a |: c : c a (Coplas 3zeilig; beide piedi mit derselben Textzeile.)

Nr. 50 an. (vgl. A. 1). In Nr. 263 an. 7 c fehlt auch noch die Repetition von b, so daß nur 1 piede ist!

1[b]) a b c c d d usw. (Coplas 2zeilig, ohne Volta, nur mit Ripresa.)

Nr. 6 an. 4 c.

1^c) a b ‖ a c | c b ‖ a d | d b | usw. (Coplas 4zeilig.)
Nr. 14 an. 9 c.

1^d) a b ‖ b | c c b | b ‖ d d d | b ‖ e e e | b f b f | b ‖ (Coplas 4zeil.)
(Einl.) R V
3!
Nr. 178 an. 4 c.

1^e) a b ‖ c c c | a b | d d d | a b ‖ (Coplas 5zeilig.)
3mal
Nr. 131 an. 2 c.

2) x a a ‖ b b | b a a ‖ c c | c a a ‖ usw. (Coplas 5zeilig.)

Nr.: 17 an. 3 c., 74 an. 2 c., 85 an. 1 c., 111 Gabriel 1 c., 121 Encina 2 c., 171 Escobar 1 c., 227 an. 5 c., 301 Baena 6 c.

Auch Nr. 18 Fernandez (derselbe Text wie 17) gehört mit Copla 1—2 hierher; Copla 3—6 (offenbar nachgedichtet) spalten die Piedi in je zwei Zeilen und gehören daher der Form B. 4 an und sind nach der gegebenen Musik nicht ohne weiteres zu singen.

3) a a | b c b c | c a ‖ d e d e | e a ‖ usw. (Coplas 6zeilig,
R piedi (a) (a)
V

die erste Zeile der Volta auch wohl ohne Reimbeziehung [x].) (Gidinos *Ballata menore 2^a maynera.*)

Nr. 117 Encina 6 c., 122 Troya 4 c., 142 an. 1 c., 247 Encina 6 c., 248 an. (dasselbe), 373 Encina 12 c.

Ebenso: Johannes Ciconia Rätselkanon »Dolce fortuna« (Wolf, II. 30), Henricus »Il capo biondo« (Wolf, II. 57 [2mal], Landino »Se pronto non sera« (Florenz, Panc. 87 1 St., bei Cappelli, Poesie musicali Nr. 1 [mit Faksimile]), Grenon »Gia da rete d'amor« (Modena 568, 1 St. (das. Nr. 5), Zacharias »Sol mi trafigge« (Wolf, II. 63 1 St.), Bartolino da Padua »Non mi giova« (Panc. 87, bei Cappelli Nr. 10, 1 St.), Zacharias »Benche lontano« (Panc. 87, 3 St., Cappelli, Nr. 3), Donato di Firenze »Senti tu d'amor« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 24, 3 St.), Bartolino da Padua »Madona, ben ch'i miri« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 26, 2 St.), derselbe »Tanto di mio cor« Pal. 87, Cappelli, Nr. 28, 2 St.), derselbe »Miraculosa tua sembianza« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 27, 3 St.), Matteo da Perugia »Dame souverayne« (Modena 568, Cappelli, Nr. 34, 2 St.).

3^a) a a b c c b | b a d e e d | d a (Die beiden Piedi mit gegensätzlicher Reimstellung, aber gleicher Silbenzahl.)

(Gidinos *Ballata menore 1ª maynera.*)

Nr. 363 an. 3 c.

Ebenso: Bartolino da Padua »Perchè çangiato è il mondo (Wolf, II. 43, aber Piedi | b c c d | !!, bei Cappelli, Nr. 4, 2 St.).

4) a a a || b c b c | c a a || d e d e | e a a || usw. (Coplas 7zeilig, Ripresa auch mit den Reimen a b a oder x a b.)

(Gidinos *Ballata mezana 1 e 2 maynera.*)

Nr. 4 an. 1 c., 5 Espinosa (dasselbe), 44 an. 1 c., 45 Medina 1 c., 79 Encina 3 c., 84 Gabriel 2 c., 89 Peñalosa 1 c., 92 Salcedo 2 c., 93 an. (dasselbe), 101 an. 1 c., 105 an. 1 c., 110 García Muñoz 1 c., 112 an. 3 c., 125 Encina 3 c., 128 Millan 5 c., 135 Gabriel 4 c., 137 an. 4 c., 139 Ponce 1 c., 141 an. 1 c., 149 Escobar 2 c., 150 an. 2 c., 155 an. 3 c., 156 Millan 3 c., 157 an. 1 c., 161 Gabriel 1 c., 167 Badajoz 2 c., 169 Mondéjar 1 c., 190 Encina 6 c., 191 Mondéjar 1 c., 196 Encina 12 c., 201 an. 7 c., 202 an. (dasselbe), 209 an. 3 c., 210 Gabriel 9 c., 212 Contreras 4 c., 214 Millan 2 c., 220 an. 3 c., 224 an. 2 c., 225 Badajoz 2 c., 229 Gabriel 2 c., 230 Encina 3 c., 231 an. (dasselbe), 232 Ponce (dasselbe), 254 Encina 2 c., 297 an. (geistl.) 1 c., 300 Encina (geistl.) 6 c., 302 Encina (geistl.) 4 c., 304 an. (geistl.) 1 c., 311 an. (geistl.) 1 c., 312 Alonso (geistl.) 6 c., 314 an. (geistl.) 12 c., 361 an., 1 c., 374 Jorge de Mercado 5 c., 376 an. 10 c., 378 Encina 6 c., 383 Encina 40 c., 385 Encina 4 c., 396 an. 5 c., 410 Gabriel 4 c., 411 Jacobus da Milarte (dasselbe), 413 Velches 4 c., 425 an. 7 c.

Ebenso: Lorenzo da Firenze (Pal. 87, Cappelli, Nr. 23, 1 St.), anon. »Gentil alma benigna« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 115, 1 St.).

4^a) a a a || b c c b | b a a || d e e d | d a a || usw. (Coplas 7zeilig, die beiden Piedi mit gegensätzlicher Reimfolge, auch hier die Ripresa öfter mit dreierlei Reim [a b c].)

(Gidinos *Ballata mezana 3 u. 4 maynera.*)

Nr. 68 an. (geistl., nur textlich hierher gehörig, aber mit zwei Zeilen Einleitung [vor der Ripresa]; die Musik scheint für die Piedi zu fehlen), 70 an. 1 c., 82 Encina 12 c. (auf den Tod Isabellas der Katholischen 1504), 90 Peñalosa 1 c., 94 Mondéjar 2 c., 100 Millan 2 c., 104 Ponce 2 c., 107 Encina 3 c., 109 Mondéjar 2 c., 116 Badajoz 1 c., 119 Millan 3 c., 120 Mondéjar 1 c. (dasselbe), 126 Ribera 3 c., 129 Millan 2 c., 130 Gabriel 4 c., 133 Escobar 4 c., 136 Espinosa 4 c., 140 Almorox 2 c., 145 Escobar 2 c., 146 an. (dasselbe), 160 Mondéjar 2 c., 163 an. 1 c., 165 Mondéjar 1 c., 168 an. 2 c., 172 Jacobus da Milarte 2 c., 173 Millan 2 c., 179 Encina 3 c., 181 Lagarto 5 c., 182 Mondéjar 1 c., 183 Escobar 2 c., 185 an. 1 c., 186 Encina 4 c., 187 Peñalosa 1 c., 193 an. 2 c., 194 Encina 6 c., 195 an. 1 c., 197 Encina 6 c., 199 Encina 6 c., 203 Millan 2 c., 204 Millan 3 c., 213 Millan 1 c., 216 Millan 4 c., 217 Escobar 6 c., 218 Encina 4 c., 219 Millan 2 c., 225 an. 3 c., 226 Mondéjar 1 c., 228 Millan 3 c., 233 Ajofrin 3 c., 238 Millan 2 c., 239 Millan 3 c., 240 Encina 6 c., 241 Mondéjar 2 c., 242 Gabriel (dasselbe), 244 Escobar 1 c., 246 Juan da Sanabria 3 c., 250 Escobar 1 c., 251 an. 1 c., 253 an. 4 c., 256 Jacobus de Milarte (2. u. 3. c. ohne 2. Piede), 257 Ponce 1 c., 258 an. 1 c., 260 an. 1 c., 262 Encina 3 c., 265 Encina 3 c., 267 Millan 1 c., 288 Baena (geistl.) 5 c., 290 an. 3 c., 293 Lope da Baena 14 c., 296 an. (geistl.) 2 c., 299 Encina (geistl.) 6 c., 306 an. (geistl.) 8 c. (aus Lucas Fernandez' Auto de la pasion 1514), 308 an. (geistl.) 4 c., 313 an. (geistl.) 3 c., 336 an. 2 c., 340 Almorox 5 c., 342 Ioanes Ponce 8 c., 345 Brihuega 2 c., 348 Aldomar 4 c., 352 Baena 3 c., 353 Encina 6 c., 355 an. 6 c., 356 an. 4 c., 357 Encina 6 c., 358 an. 4 c., 360 Badajoz 3 c., 364 Escobar 1 c., 365 an. 1 c., 366 Aldomar 3 c., 367 Milarte 6 c., 368 Milarte 2 c., 372 Encina 12 c., 375 Encina 20 c., 379 Millan 3 c., 381 Encina 6 c., 382 Encina 20 c., 384 Encina 2 c., 387 Encina 3 c., 388 Gabriel 1 c., 389 Alonso 2 c., 390 Alonso de Toro 4 c., 391 an. 5 c., 393 Encina 6 c., 394 an. 2 c., 395 Baena 1 c.

Ebenso: Francesco Landino »Per la mi e dolce piaga« (Wolf, II. Nr. 52), Nicolo da Perugia »La donna mia« (Panc. 87, Cappelli, Nr. 25), Nicolo da Perugia »Tal sotto l'acqua« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 30, 1 St.).

4[b]) Nr. 80 an. (2 c.):

r? r?

a b ‖ b a ‖ c d c d | d a ‖ e f e f | f a ‖ (Coplas 6zeil.)

Einleitung R piedi V V

Die ersten zwei Zeilen und die zugehörige Musik sind Einleitung und kommen nur für die erste Copla in Betracht.

4[c]) Nr. 124 an. (3 c.):

r? r?

a b ‖ a b ‖ c d c d | d a ‖ e f e f | f a ‖ (Coplas 6zeil.)

R Einschiebsel piedi V V

Die beiden ersten Zeilen sind Ripresa; die dann folgenden beiden Zeilen (nebst ihrer Musik) werden nur in der ersten Copla eingeschaltet.

4[d]) Nr. 221 Ponce (2 c.) und 222 an. (dasselbe):

r?

a a | b c c b | b | a a ‖ d e e d | d | a a | (Copl. 7zeil.)

R →← Rückleitung V →← V

Nach den beiden Piedi ist eine Extrazeile eingeschoben (in beiden Coplas), die zur Ripresa zurückführt.

4[e]) Nr. 235 Peñalosa (4 c.):

r? r?

a ‖ b ‖ c d c d | d a b | e f e f | f a b ‖ g h g h | h a b | usw.

Einl. R Rückleitung V Rückleitung V Rückleitung V

(Coplas 8zeilig.) Die erste Zeile (nebst Musik) ist nur vor der Ripresa als Einleitung des Ganzen gemeint; die Rückleitung gilt für alle Coplas.

(a)

r?

5) a b a b ‖ c d c d | a b a b ‖ (Copla 8zeilig.)

R V

Nr. 1 Urrede 1 c., 10 Enrique 1 c., 15 Moxica 1 c., (kein besonderer Text für die Volta), 19 an. 1 c., 20 Enrique 1 c., 21 Enrique 1 c., 23 Madrid 1 c., 26 an. (weltl. u. geistl., je 1 c.; in dem geistl. Text Reimstellung a b b a, also = 5[a]), 29 an. 1 c., 33 F. de la Torre 1 c. (für die Volta kein neuer Text), 34 Encina 1 c. (ohne Volta), 49 an. 3 c., 108 Encina 3 c., 122 an. 2 c., 196 Peñalosa 1 c., 285 an. (geistl.) 5 c.

Ebenso: Landino »Giunta e vaga beltà« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 9, 1 St.), Egidius et Guilelmus de Francia (Pal. 87, Cappelli, Nr. 29, 1 St.).

r? r?

5[a]) a b b a || c d c d | a b b a || e f e f | a b b a || usw.

R V V

(Coplas 8zeilig.)

Nr. 11 Urrede 1 c., 22 Encina 1 c., 26 Encina (geistl.), 1 c. (vgl. 5), 27 Juan de Leon 1 c., 38 F. de la Torre 1 c., 42 Lopez de Mendoza 3 c., 43 Badajoz 1 c., 57 Medina 1 c., 337 an. 4 c.

Ebenso: Bart. da Bologna »Vince con lena« (Stainer, Dufay S. 60 f.), Matteo da Perugia »Sara quel giorno« (Modena 568, Cappelli, Nr. 7, 1 St.), Bartolino da Padua »La sacrosanta carità« (Pal. 87, Cappelli, Nr. 21, 1 St.), Antonellus de Caserta »Tres nouble dame« (Modena 568, Cappelli, Nr. 39, 1 St.), Matteo da Perugia »Plus onques« (Wolf, II. Nr. 69).

(a) r? r?

5[b]) a b a b || c d d c | c b a b || e f f e | e b a b || usw.

R piedi V V

(Coplas 8zeilig.)

Nr. 30 Gijon 1 c., 132 Enriquez 3 c., 339 an. 5 c., 349 Sanabria 5 c.

r

5[c]) a b b a || c d d c | a b b a || e f f e | usw. (Coplas 8zeil.).

R V

Nr. 9 Madrid 1 c., 25 an. 1 c., 31 Gijon 1 c., 39 Badajoz 1 c., 40 Encina 1 c., 51 F. de la Torre 1 c., 54 Madrid 1 c., 106 Escobar 2 c., 158 Gabriel 3 c., 275 Millan 1 c., 289 Ponce (geistl.) 2 c., 292 an. (geistl.) 2 c., 309 F. de la Torre (geistl.) 1 c., 310 F. de la Torre (geistl.) 1 c., 359 an. 1 c., 362 Jac. de Milarte 3 c.

5[d]) Nr. 73 an. 3 c. hat die erste Copla mit Musik so:

a b b a || a b (Coplas 6zeilig.)

d. h. a b nach b a textlich und musikalisch wiederholt (mit erweitertem Schluß); dazu folgen aber drei Coplas der Ordnung:

c d c d d b | e f e f f b || g h g h h b
V? V? V?

Es sind daher eigentliche Piedi nicht nachweisbar, auch keinerlei Repetitionszeichen vorhanden. Wahrscheinlich sollen sämtliche Strophen nach derselben Musik abgesungen werden, was wegen der Gleichheit der Silbenzahl der Zeilen möglich ist. Doch ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Musik nicht vollständig ist wie bei Nr. 99 an., mit dem gar nichts anzufangen ist. Auch 380 an. 3 c. hat ähnliche Anomalien, welche die Anwendung der Musik auf die Coplas des Textes prekär machen.

5[e]) Nr. 134 Almorox 2 c. hat zwischen Piedi und Volta eine rückleitende Zeile, die in der Musik bedacht ist:

a b b a || c d d c | c | a b b a || e f f e | e | a b b a ||
R piedi NB. V r NB. V r

(Coplas 9zeilig.)

6) a b a b a || c d c d | a b a b a (Coplas 9zeilig.)
R piedi V

Nr. 32 F. de la Torre 1 c.

6[a]) a b a a b || c d c d | a b a a b |
R piedi V

Nr. 52 an 1 c., 47 an. 1 c. (ohne Volta, mit Choral »Salva nos Domine« als Motett-Tenor).

6[b]) a b a a b || c d d c | a b a a b | e f f e | a b a a b usw.
R V V

(Coplas 9zeilig.)

Nr. 392 Escobar 6 c.

6[c]) a b b c b || d e e d | a b b c b (Coplas 9zeilig.)
R V

Nr. 347 Escobar 1 c.

6[d]) a b b a a | c d d c | a b b a a (Coplas 9zeilig.)
R V

Nr. 56 Sant Juan 1 c.

6e) a b a a b ‖ c d c c | d | d b a a b (Copla 10zeilig.)
R — piedi! — Rück-leitung — V

(Eigentlich eine Vergewaltigung der poetischen Form, die aus drei völlig gleich gebauten 5zeiligen Strophen besteht!)
Nr. 16 Urrede 1 c., 36 Encina 1 c.

7) a b c a b c ‖ d e f g d e f g | a b c a b c (Copl. 14zeil.).
R — piedi! — V

Nr. 2 Cornago 1 c. und 3 Madrid 1 c. (dasselbe Gedicht).

Eine 7zeilige Ripresa hat die anonyme Ballade »Terriblement« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, 112), die nur eine Stanze aber mit neuem Text für die Volta aufweist und nach derselben die Ripresa ausdrücklich verlangt, also eine richtige italienische Ballade ist:

a a b a b a b | c c d c c d | a a b a b a b ‖ (20 Zeilen.)
R — V (r)

Durch Gidinos Beschreibung kommen zu diesen Formen noch eine allerkleinste (*Ballada pizola*):

a | b b | a ‖ c c | a | d d | a | (Coplas 3zeil., Ripresa nur 1zeil.)
(r r r)

und eine große mit vierzeiliger Ripresa und dreizeiligen piedi *Ballada grande*):

a b b a ‖ c d c c d c | a b b a ‖ (Coplas 10zeilig.)
(r)

Mit großer Umständlichkeit macht Gidino klar, daß Volta und Ripresa dieselbe Musik haben und daß der Volta jedesmal sofort (in contenente) die Ripresa zu folgen hat. Daß aber diese Wiederholung der Ripresa nicht dem Sänger selbst zukommt (wie Gidino irrtümlich sagt), sondern ebenso wie beim Rotondello den »rispondenti de lo canto«, geht wenigstens aus Bocaccios Decamerone hervor.

Die zehn Canzoni oder Ballatetto, welche Bocaccio zwischen den einzelnen Novellentagen eingefügt hat, sind gesungene und begleitete Tanzlieder (Carole) mit Ritornellen (Responsionen), wie aus wiederholten ausdrücklichen Bemerkungen im Text (respondendo l'altre) hervorgeht (vgl. Ausgabe Junta 1527, fol. 26, 70, 103, 160, 174, 197, 231, 248, 262, 281). Als Begleitinstrumente werden genannt Laute, Viola und Cornamusa. Eine Analyse des Strophenbaues

dieser zehn Carolen ergibt, daß dieselben ganz zweifellos sämtlich Balladen der oben entwickelten Art sind und zu den Formen derselben einige weitere Spielarten beibringen. Sie gehören bis auf die zehnte (Minuccio) der Kategorie der *Ballata mezana* Gidinos an. Die Chorresponse sind durchweg nicht angedeutet, verstehen sich also von selbst wie in Gidinos Rotondelli.

1. (fol. 26):

a b a ‖ c d c d | d b a ‖ e f e f | f b a ‖ g h g h | h b a ‖

Vgl. Form 4, S. 71 ff. (Drei 7zeilige Stanzen.)

NB. 2. (fol. 70):

a a ‖ b c d b c d | d a ‖ e f g e f g | g a ‖ h i k h i k | k a ‖

(Drei 7zeilige Stanzen.)

NB. 3. (fol. 103):

a x a ‖ b c b c b c | c x a ‖ d e d e d e | e x a ‖ f g f g f g |

g x a ‖ h i h i h i | i x a ‖ k l k l k l | l x a ‖

(Fünf 9zeilige Stanzen; x sind nicht gereimte Zeilen [Körner].)

NB. 4. (fol. 160):

a b b ‖ c d e c d e | e b b ‖ f g h f g h | h b b ‖ i k l i k l | l b b ‖

(Drei 9zeilige Stanzen.) Mit einer Strophe auch belegt durch Ghirardello »Donna d'altrui mirar« (Cappelli, XXII [12 Zeilen]).

5. (fol. 174):

a b a ‖ c d c d | d b a ‖ e f e f | f b a ‖ g h g h | h b a ‖ i k i k | k b a ‖

Vgl. Form 4, S. 71 ff. (Vier 7zeilige Stanzen.)

NB. 6. 10. (fol. 197 und 281):

a b a ‖ c d e c d e | e b a ‖ f g h f g h | h b a ‖ i k l i k l |

l b a ‖ m n o m n o | o b a ‖ (Vier 9zeilige Stanzen.)

NB. 7. (fol. 231):

x a a | b c d b c d | d a a e f g e f g g a a || h i k h i k || k a a ||

(Drei 9zeilige Stanzen, auch belegt durch Landinos »Ma non s'andra« [Wolf, II. Nr. 51]).

8. (fol. 248):

a b a || c d d c | c b a e f f e | e b a g h h g | g b a | i k k i | i b a r

Vgl. Form 4, S. 71 ff. (Vier 7zeilige Stanzen.)

NB. 9. (S. 262, Meisterlied des Minuccio d'Arezzo am Hofe Peters von Aragon in Palermo):

a b b a || c d c d c d | d e e a || f g f g f g | g h h a || i k i k i k | k l l a ||

(Drei 10zeilige Stanzen.) NB. Die beiden Piedi mit verschränktem Reim.

Auch die noch reicheren Formen des Strophenbaues von Machaults Chansons balladées sind hier direkt anzuschließen, nämlich »De tout sui si confortée« (Oxford history of music II. S. 36 ff.) und »Se je souspier parfondement« (Wolf, II. Nr. 26):

a a b b a b || b a b a | a a b b a b || (Stanze 10zeilig.)
R V

Die mir mit der Musik vorliegenden Ballades notées Machaults beginnen mit den »piedi« und bringen als Abschluß die Ripresa:

1. a b a b | b c c || S'amours (Wolf, II. Nr. 23).

Ähnlich an. »Tres nouble dame« (Modena 560, Cappelli, Nr. 40, 1 St.).

2. a b a b | b a a || De petit po (Wolf, II. Nr. 24).

Ebenso Philippotus de Caserta »En remirant« (Modena 568, Cappelli, Nr. 33, 1 St.).

3. a b a b | c c d d || Ploures dames (Wolf, II. Nr. 25).

Ebenso Binchois »Amours merci« (Stainer, Dufay S. 69).

4. a b a b | a a b b ‖ De toutes flours (Oxford history II. S. 33).

Ähnlich (a b a b | b c b c) Joannes de Janua »Une dame requis« (Modena 568, Cappelli, Nr. 31, 1 St., anon. »En un vergier clos« (Modena 568, Cappelli, Nr. 32, 1 St.).

Die Texte scheinen aber damit vollständig zu sein. Nach Gidinos Darstellung müßte man vermuten, daß der an das Ende gestellte Teil auch zu Anfang gesungen worden ist; dem leisten aber die Texte doch einigen Widerstand (besonders »De toutes flours«). Vielleicht liegen uns in diesen Beispielen Spezimina äußerster Einschränkung der Form vor. Es muß auch weiter als offene Frage gelten, ob der ganze zweite Teil oder nur die Schlußzeile als Chorrespons wiederholt wurde. Die Balladen S. 55—64 von Tarbés Auswahl von Dichtungen Machaults (1849) sind dagegen sämtlich mehrstrophig und stellen doch gleichfalls die Reprise nicht an den Anfang, ebenso die Balladen von Deschamps; es wird deshalb doch wohl nichts übrig bleiben, als eine französische Balladenform anzunehmen, der die an den Anfang gestellte Ripresa fremd ist und in welcher als Chorrefrain nur die in allen Strophen gleichlautenden Schlußzeilen (eine, öfter auch zwei) zu gelten haben, und zwar wohl derart, daß bei diesen Zeilen der Chor einfiel und dieselben mitsang. Daß sie allein nachfolgend wiederholt worden wären, ist aus musikalischen Gründen sehr unwahrscheinlich; die Kompositionen sind darauf durchaus nicht eingerichtet. Den ganzen zweiten Teil als vom Chor zu wiederholend zu fassen, ist wegen des neuen Textes jeder Strophe nicht möglich. Denn natürlich hat man immer im Auge zu behalten, daß Gesänge dieser Art auf eine volksmäßige Form zurückgehen, welche an den Chor nicht unbillige Forderungen stellt und dessen Rolle auch beim erstmaligen Vortrage durchführbar erscheinen läßt.

Zu diesen spezifisch französischen Balladen gehören wohl die folgenden:

a b a b | c d Binchois »Adieu mon amoureuse joye« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 241).

a b a b | b a C. de Merques »Vous soyez la bienvenue« (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 1, S. 91, Text einer 2. Strophe unvollständig).

a b a b | c d c d Binchois »Deul angoisseux« (Denkm. d. T. i.
p
Öst. VII. 1, S. 242, 1 Str.), Dufay »J'ay mis mon cuer« (Stainer, Dufay S. 155, 1 Str.).

a b a b | b c b c Dufay »Je me complains piteusement« (Stainer,
p
Dufay S. 108, 1 Str.).

a b a b b a b a Bedingham »Grant temps ay eu« (Denkm.
p
d. T. i. Öst. XI. 1, S. 70, 1 Str.).

a b a b | c c d e d e Dufay »Le jour s'endort« (Denkm. d. T. i.
p
Öst. XI. 1, S. 84, 3 Str. und Envoy).

r
NB. a b a b | b c c d c d Dufay »Se la face ay pale« (Denkm.
p
d. T. i. Öst. VII. 1, S. 251 und Stainer, Dufay S. 140). Die beiden Piedi nicht mit gleicher Musik, sondern durchkomponiert!

Damit scheidet sich also diese letztere Art der französischen Ballade trotz ihrer noch wohlerkennbaren engen Verwandtschaft mit den Rondeauformen doch von diesen als eine verselbständigte neue Form ab. Eine innere Notwendigkeit für die Ausdehnung auf drei Strophen liegt für diese Art der Ballade an sich ebensowenig vor wie eine Beschränkung gerade auf drei (welche die italienische und spanische Ballade nicht kennt). Doch sind für die französische Ballade Überschreitungen der Dreizahl der Strophen selten (vgl. Deschamps, Oeuvres IV. Nr. 765 [5 Str.], 767 [5 Str.]). Der späteren Balladen angehängte »Envoy« (das »Geleit«) hat regelmäßig den Reimbau des zweiten Musikteils, ist also eine angehängte Halbstrophe. Ob die Chanson mit zwei gleichgebauten und nach derselben Melodie zu singenden Stollen und einem entweder durchaus abweichend angelegten oder aber am Ende auf Versform und Melodie der Stollen zurückkommenden Abgesange aus den ältesten (natürlich noch einstimmig oder als Kondukte gesungenen) Rondeauformen hervorgegangen ist oder aber nur mit denselben eine gemeinsame Wurzel hat, muß wohl eine offene Frage bleiben. Daß auch sie (wenn sie keinen dritten Stollen hat) erst durch Mehrstrophigkeit das durch den Abgesang gegebene B motiviert und die ästhetische Forderung der Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit erfüllt, ist aber klar.

Aber auch die Texte der Florentiner Madrigalien des 14. Jahrhunderts erscheinen uns nun ihrer auf die musikalische Einkleidung berechneten Anlage nach wohlverständlich. Auch sie zeigen dieselbe Zweiteiligkeit der Anlage, die auf Kettenbildung berechnet ist, aber es fehlen ganz eigentliche Responsionen, da nur der eine Teil mit immer neuem Text auftritt, der andere aber (das Ritornell) immer wieder mit seinem ersten Text eingeschaltet wird und einen zweiten überhaupt nicht erhält. Daß das Ritornell fortgesetzt mit demselben Text nach jedem neuen dreizeiligen ersten Teile einzuschalten ist, unterliegt aber natürlich keinem Zweifel.

Die bisher vorliegenden Typen sind:

I. x a a | b b |
R

(Text nur so weit überliefert, aber so zweifellos unvollständig; den bestimmten Beweis liefern die Nummern 49 und 50 bei Wolf, II.: Laurentius und Vincentius, beide mit demselben Text, aber Nr. 50 mit drei Zeilen mehr; vgl. unter II.)

Belege: Wolf, Gesch. II. Nr. 39 Johannes de Florentia »Nascoso el viso« und Nr. 49 Laurentius de Florentia »Ita se n'era«.

II. x a a | b b | x c c (vgl. die Bemerkung zu I.)
R

Belege: Int. MG., Sammelb. III. 4, Nr. 5 Donatus de Florentia »I ho perduto«; Wolf, Gesch. II. Nr. 40 Jacobus de Bononia »Un bel sparver«; Nr. 41 derselbe »Uselleto selvaggio« (die dreistimmige wahrscheinlich erste, weil den Text vollständig gebende [kanonische] Bearbeitung Nr. 42 hat nicht diese Form); Nr. 47 Donatus de Florentia »Un bel girfalco«; Nr. 50 Vincentius de Ariminio »Ita se n'era« (vgl. I.). Aber auch Johannes de Florentia »Agnel son« (Int. MG., Sammelb. III. 4) und Nicolaus de Perugia »Tal mi fa guerra« und »O giustizia regina« (beide bei Cappelli, Nr. XI—XII), Donatus de Florentia »Come da lupo«, Bartolinus de Padua »I bei sembianti«, Ghirardello »Di riva in riva«, Johannes de Florentia »Togliendo l'uno«, Nicolaus de Perugia »Cogliendo per un prato« gehören hierher und sind bezüglich der Folge der Textzeilen bei Wolf und Cappelli entsprechend zu korrigieren.

III. x a a | a a | x b b (Nur durch die Reimbeschränkung von
R

II. verschieden.)

Beleg: Wolf, Gesch. II. Nr. 45 Bartolinus de Padua »La douce çere« (französisch).

IV. a x a | b b | c x c (Nur die Reimordnung des 1. Teils ver-
R

schieden.)

Beleg: Wolf, Gesch. II. Nr. 44 Bartolinus de Padua »La fiera testa« (Gemengsel von Italienisch, Lateinisch und Französisch).

V. x a a | b b | x c c | x d d || (Teil I dreimal mit verschiedenem Text.)
(R über b b; r über c c und d d)

Beleg: Wolf, Gesch. II. Nr. 38 Johannes de Florentia »Nel mezzo a sei pavonne«, Landino »Somma felicità« (Cappelli, XIV mit falscher Zeilenfolge), Ghirardello »Per prender cagion« (das. XVI ebenso) und »La bella a la vezzona capriola« (das. XX).

VI. x a a | b c b c | x d d | x e e . (Von V. nur verschieden durch Vermehrung der Reimzeilen des Ritornells.)
(R unter b c b c; r über d d und e e)

Beleg: Int. MG., Sammelb. III. 4, Nr. 6 Piero »Cavalcando« und Nr. 7 Landino »Tu che l'opera altrui«.

Eine interessante Abweichung von Typus III bzw. IV belegt das Madrigal »Fra duri scogli« von Paulus de Florentia (Int. MG., Sammelb. III. 4, Nr. 8), nämlich

a b a | c c | b c b ||
(NB. über c c; R unter c c; r über dem Schluss)

erstens durch Reimordnung, zweitens aber dadurch, daß das Ritornell nur in der Oberstimme aus zwei gleichen Hälften besteht, in der Unterstimme dagegen zur Wiederholung von c abweichend gestaltet ist (vgl. Hausm. a. a. Z., Nr. 1). Da die Wiederholung des Ritornells (c c) mit den gleichen Worten verlangt ist, dient es zugleich zur erwünschten Bestätigung der Notwendigkeit dieser Wiederholungen auch in den anderen Fällen. Das Stück verdient wegen seines starken charakteristischen Ausdrucks besondere Beachtung.

Das Ergebnis dieser vergleichenden Analyse der italienischen und französischen Formen der Lieder des 14.—15. Jahrhunderts ist gewiß überraschend und kann nur in der Annahme bestärken, daß die französische Kunst hier mit der italienischen in innigstem Konnex steht, direkt aus ihr herausgewachsen ist. Das sehr auffallende Hervortreten der Terzinen auch in den entwickelteren Formen der französischen Rondeaux kommt zum mindesten verstärkend zu den anderweiten Gründen der Annahme einer starken Beeinflussung der französischen Ars nova durch die italienische. Das Zeugnis des

Johannes de Grocheo (Sammelb. d. Int. MG., I. 1, S. 93), daß Rondeaux (der einfachen achtzeiligen Form) in der Normandie volkstümlich seien, sei aber darum nicht übersehen; daß vor der Zeit der Entwicklung des Kunstliedes mit obligater Instrumentalbegleitung in Italien sicher eine Zeit liegt, welche aus dem Mutterlande der Mehrstimmigkeit, dem britischen Inselreiche, Anregungen aller Art über die am Kanal liegenden Landschaften (Bretagne, Normandie, Picardie) auf dem Kontinent verbreitete, haben wir ja mehrmals nachdrücklich hervorgehoben. Bis jetzt ist aber nichts gefunden worden, was Anlaß geben könnte, den Italienern die radikale Stilwandlung in der Mehrstimmigkeit streitig zu machen, welche um 1300 stattgefunden hat.

§ 59. **Die Kanonkünste vor und um 1400.**

Die durch ein Preisausschreiben veranlaßten Darstellungen der »Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« von Kiesewetter (1826) und Fétis (1828) haben eine stark übertriebene Meinung von der Rolle eingebürgert, welche die »Niederländer« in der Musikgeschichte des 14.—15. Jahrhunderts gespielt haben. Zunächst ist vor einem Mißverstehen der Bezeichnung »Niederländer« zu warnen, welche ganz und gar nicht einseitig auf die heutigen Niederlande bezogen werden darf, wenn jene Darstellungen berechtigt erscheinen sollen; aber selbst mit Einschluß Belgiens in den Begriff Niederlande, ist die summarische Zuweisung des musikalischen Supremats an die Niederländer für ein paar Jahrhunderte eine Übertreibung und zumal für das 14. Jahrhundert und die erste Hälfte des fünfzehnten nicht berechtigt. Zunächst stehen Italiener und Franzosen entschieden im Vordergrunde, und auch die sogenannten »Künste der Niederländer« sind nicht niederländischen, auch nicht belgischen Ursprungs. Die systematische Pflege der Caccia in Florenz bereits seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und der von der Caccia hergenommene Terminus ‚chasser‘ (chacer) für die kanonische Verdoppelung einer Stimme bei den Franzosen um 1400 zwingt vielmehr, auch für die Kanonkünste wenn nicht den ersten Ursprung, so doch die Überführung aus dem Stadium vereinzelter Zufallsbildungen in das einer methodischen Pflege bei den Italienern zu suchen. Daß die Niederländer die kanonischen Künste bis an die Grenze frevelhaften Spieles mit den Mitteln der Notierung gesteigert haben, steht ja fest; aber die ersten Ansätze auch zu den Krebskanons, Spiegelkanons und Proportionskanons sind bereits vor dem Hochkommen der Niederländer neben dem nur die

imitierende Stimme später einsetzen lassenden Kanon im Einklang oder der Oktave nachzuweisen. Mit dem Kanon im heutigen Sinne haben dagegen eigentlich gar nichts zu tun jene obstinaten Durchführungen eines Volksliedes oder einer Antiphone usw. als Tenor einer ganzen Messe mit oder ohne Anwendung verschiedener Mensurbestimmungen für etwa notwendig werdende mehrfache Wiederholungen der Melodie. Dieselben sind vielmehr als Fortsetzung der alten Motettpraxis der Pariser Schule des 13. Jahrhunderts zu definieren. Daß sie überhaupt zu den Kanons gerechnet zu werden pflegen, hat den sehr einfachen Grund, daß »Kanon« an sich nichts weiter bedeutet als eine Vorschrift, eine und dieselbe Notierung unter Anwendung anderer Leseweisen doppelt oder noch mehrfach zu verwenden. Die Namen für die strengen Formen der Imitation sind ja vielmehr seit dem 13. Jahrhundert rota (rode, Radel), fuga (Johannes de Muris) und caccia. Da die durchgeführte strenge Imitation gleichzeitige Komposition der Stimmen bedingt, so verweist sie ohnehin auf die Ars nova.

Eine genauere Prüfung der Texte besonders von nur in zwei Stimmen überlieferten Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts erweist eine Anzahl derselben als höchst seltsam, wo nicht geradezu sinnlos; wenn man aber in ihnen versteckte Andeutungen für die vom Komponisten gewollte Ausführung der Komposition sieht, also »Kanons«, so gewinnnn die sonderbaren Worte Sinn und Bedeutung und es treten neben die wenigen bisher bekannten Beispiele von Kanons aus so früher Zeit eine stattliche Anzahl weiterer. Noch manches Beispiel wird sich den von mir anzuführenden zugesellen, wenn der Inhalt der erhaltenen Handschriften erst in weiterem Umfange als bisher erschlossen ist. Jedenfalls wird mein Aufweis zu weiteren Untersuchungen in dieser Richtung Anlaß geben.

Daß Machaults »Ma fin est mon commencement« (Wolf, Gesch. II. Nr. 22, vgl. I. 2, S. 340 ff.) mit seiner Faktur nicht vereinzelt dasteht, habe ich in der Zeitschr. d. Int. MG. VI. S. 426 und VII. S. 138 bewiesen, indem ich für das Rondeau »Fauvel nous a fait présent« im Roman de Fauvel (Wolf, Gesch. II. Nr. 8) und für Domenico de Ferrara »O dolce compagno« (vgl. I. 2, S. 342) dieselbe Struktur aufgezeigt habe. Ersteres Beispiel verrät durch den Text aller drei Stimmen, daß der Satz auch rückwärts gelesen werden soll (tout se fait par contraire, devant-derrière, arrière comme avant) und notiert daher wirklich alle drei Stimmen nur bis zur Hälfte. Domenico notiert dagegen ganz so wie Machault die Unterstimme nur halb mit dem Kanon »eundo et redeundo«, die Oberstimme aber bis zu Ende durch, so daß die dritte Stimme mit Rückwärtslesen derselben gesungen werden muß. Wertvoll

ist noch die Bemerkung im Text »E s'el te piace, fa che la doncella Alquanto dica con mij melodia«, da sie direkt auf die nur teilweise vokale Natur des Tonsatzes hinweist. Weitere Beispiele solcher als zweite Hälfte die erste mit Rückwärtslesen reproduzierenden Stücke sind: »Tout à caup m'ont tourné le dos« von Adam (Stainer, Dufay S. 52) und »Je suy défais si vous ne me refaites« von Nicolas Grenon (das. S. 162). In allen diesen Fällen ist der ausgearbeitete Satz ein Drittel des Ganzen (das als A-B-A dem Prinzip der Rondeaux entspricht), weshalb Machaults Kanon bestimmt: »Mon tiers chans trois fois seulement, se retrograde et ainsi fin.« Adams Text besagt des näheren, daß der notierte Satz als Umkehrung des eigentlich gemeinten zu verstehen ist, der nur einmal in der Mitte eingeschaltet wird, so daß der verkehrte (eben der notierte) auch den Abschluß bildet (»en dernier disent leurs gros mos«). In dieselbe Kategorie gehört jedenfalls das textlose Stück 1070 des thematischen Katalogs der Trienter Codices (in Cod. 90), dessen Oberstimme am Ende die auf dem Kopfe stehende Inschrift *ɹouəꞱ* trägt (bisher nicht veröffentlicht).

Daß aber auch die Proportionen schon im 14. Jahrhundert zur Entwicklung einer kanonisch geführten zweiten Stimme herangezogen wurden, und nicht nur innerhalb derselben Stimme wie in Machaults Motet »Felix virgo« im Tenor (wo aber die Diminutio in halb so langen Werten ausgeschrieben ist), beweist Landinos Canzon ballata »Ma non s'andra per questa donna altera se non al modo usato« (Wolf, Gesch. II. Nr. 51); dieser Textanfang gibt nämlich zweifellos den Schlüssel für die zwiefache Lesung der Oberstimme und zwar durch Anwendung der Augmentation auf die Notierung des Cantus (donna altera), so daß an die Stelle des Tempus (der Brevis) der Modus (die Longa) tritt. Ob das ‚modo usato' nur bedeutet »Anwendung des Modus« oder aber gar »auf die übliche Manier« (was auf ein häufigeres Vorkommen dieser Komplikation schließen ließe), mag dahin gestellt sein. Es ist aber schon von höchstem Interesse, überhaupt so früh ein Beispiel für die Anwendung zwiefacher Mensurbestimmung auf dieselbe Notierung zur Gewinnung zweier gleichzeitig geführten Stimmen nachweisen zu können. Wenn auch das Ergebnis der Übertragung in diesem Sinne nicht durchweg vollständig befriedigt, so ist es doch in der Hauptsache so frappierend gut, daß ich dasselbe ohne Nachprüfung der Handschrift auf Grund von Wolfs Faksimile mitteilen kann, ohne stärkerer Konjekturen zu benötigen. Die beiden Oberstimmen fangen gleichzeitig an, aber nicht nur im ersten Teile, sondern auch wieder im Ritornell, so daß der zweite Cantus von beiden Teilen der Notierung nur jedesmal die Hälfte verbraucht:

Francesco Landino Kanon (»al modo usato«).

(Florenz Pal. 87.)

Ma non s'an- dra per que - sta donn' al - te - ra

(g)

Se non al mo - do u- sa - to!

Un - de mi strugh' a-

mor, tutt' in - fiamma

Es - ta cru-

del mi vuol pur tor-men - ta-re

Non a - not - ta ma di giorno in

giorno Sol partormi la vi-

ta!

(c)

Daß das »Faus semblaunt« des Roman de Fauvel (Wolf, II. Nr. 12) ein Rätselkanon ist, bin ich fest überzeugt, kann aber noch keine befriedigende Lösung vorlegen. Vermutlich wird es zu den Spiegelkanons gehören wie Randolfo Romano (ca. 1400) »Perchè la vista donna da me fuge« (bei Stainer, Dufay S. 181), dessen Text den Ausdruck »gravi sembianti« (tiefe Spiegelbilder) gebraucht. Auch Cod. 90 von Trient hat in dem Stück »N'est ce bien pour esrager« einen Spiegelkanon, was die Worte verraten »quand il me convient d'esloigner du bien ou remant toute joie« (vgl. die Lösung Hausm. a. a. Z., Nr. 21) und Bartolomeo Brolo »O celestial lume« (Stainer, Dufay S. 83) fleht gar den Himmel um Erleuchtung an, weil es gilt, die dritte Stimme wechselnd aus Bruchstücken der beiden notierten Stimmen zusammenzufügen (»erimenbrar«); doch verrät der Komponist, daß er durch scheinbare Pausen (ıı und ı) die Grenzen der einzelnen Bruchstücke kenntlich gemacht hat (»gemi

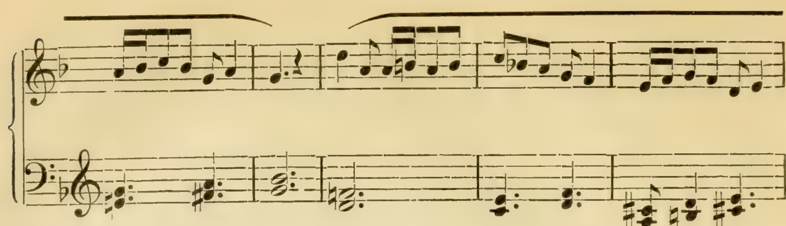
osparssy«, vgl. die Lösung Hausm. a. a. Z., Nr. 23). Am häufigsten sind natürlich schlichte Kanons im Einklang oder in der Oktave, wie sie die Caccia geläufig gemacht hatte (vgl. das hübsche »Las ay mi« im Trient. Cod. 87, Hausm. a. a. Z., Nr. 19, Baude Cordier »Tout par compas« [I. 2, S. 351], Dufay »Par droit je puis bien complaindre« bei Stainer, Dufay S. 115). Merkwürdigerweise befindet sich unter den 460 Kompositionen des Cancionero musical nicht ein einziger Kanon — vielleicht ein Beweis für die Selbständigkeit dieser spanischen Literatur des 15. Jahrhunderts. Ciconias von Wolf (II. 30) zweistimmig gegebene Ballade «Dolce fortuna« weist im Text so bestimmt auf eine dritte Stimme hin, daß auch ihr Text als Kanon zu gelten hat, und zwar legt die fast ausnahmslos durchgeführte Gegenbewegung der beiden gegebenen Stimmen nahe, die dritte als einfache Parallelstimme zu konstruieren. Ein überraschend gutes Resultat geben Oberterzen des Tenor:
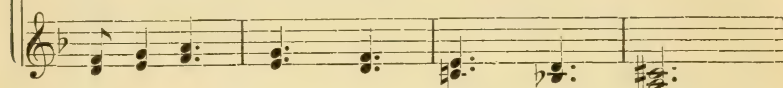
Johannes Ciconia (ca. 1400).

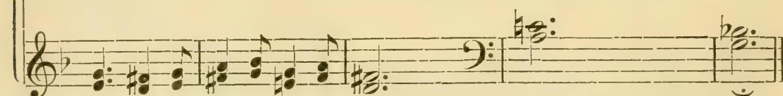
(Padua fragm. 1115.)
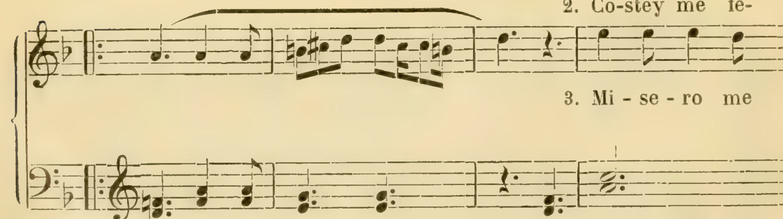
1. Dol - ce for-
4. Og - ni le-

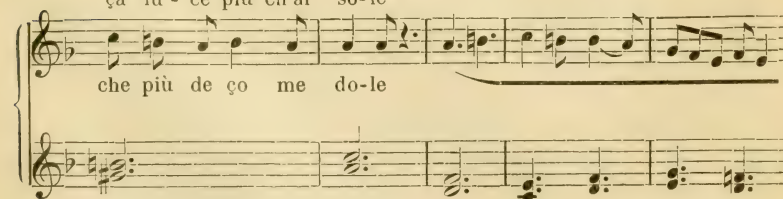
tuna or - mai ren - di mi pa - ce
ticia el mio cor mi fe - ris - se




1. Da l'oc-chi di co-stey chi
4. Poy ch'el so vi-so a me ne-


me dif - fa - ce!
gar li pia - ce!
Fine.


2. Co-stey me fe-
3. Mi - se - ro me


ça lu - ce più ch'al so-le
che più de ço me do-le

2. Quand'i so ra - çi a li o - chi me

3. Ve - çen - do mancher le dol - çe

trans-fis - se.

ad. lib.

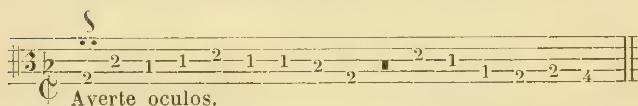
pro - mis - se.

Die Trienter Codices belegen auch bereits für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts die verzwicktesten Andersdeutungen der Notierung zur Konstruierung der fehlenden Stimme, wie man sie bisher der zweiten niederländischen Schule zuzuschreiben pflegte; so fordert das anonyme »Eslongies sui de vous belle mestresse« des Cod. 87 (themat. Katalog, Nr. 23) für die Konstruktion des Tenor aus dem notierten Cantus, daß die Minimen als Semibreven eine Oktave tiefer und die Breven als Breven eine Quarte tiefer gelesen werden! Obstinate Tenöre mit mehrerlei Mensur für die Wiederholungen (die aber, wie gesagt, in der Ars antiqua wurzeln und mindestens auf Machault zurückgehen) zeigen im Cod. Trient 87 die Nummern des thematischen Katalogs: 53 (an.), 70 (Dufay, Bella canunt gentes), in Cod. 92: Nr. 1494 des Katalogs (Regali ex progenie). Das Veni sancte spiritus von Dunstaple (Cod. 92, Nr. 1543) verlangt, den Tenor zu lesen zuerst wie er dasteht, dann in Gegenbewegung (verlangt durch ‚subverte lineam'), das drittemal rückwärts gelesen (revertere removendo) und in der tieferen Quinte

(vgl. die wohlgelungene Auflösung Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 201). Angesichts der angeführten älteren ähnlichen Künsteleien wird man aber dennoch auch Dunstaple nicht für die »Künste der Niederländer« verantwortlich machen können.

Einen textlosen Kanon in Trient. Cod. 90, themat. Katalog Nr. 1002, fand P. Aubry in einem französischen Liederbuche eines spanischen Klosters mit Text. Da er mir das photographische Faksimile mitteilte, kann ich das Stück hier geben und zwar mit Korrektur des fehlerhaften Schlusses des Kontratenor nach dem thematischen Katalog in den Denkm. d. T. i. Öst. Der Kontra ist nämlich rückwärts notiert, wie auch ohne die Überschrift »Ut cancer graditur tu Contra quem tenebis« leicht an den Notenformen zu sehen wäre (verkehrte Kaudierungen). Der Tenor aber ist scherzeshalber wie eine Lautentabulatur mit Zahlen statt mit Noten aufgeschrieben (1, 2, 4 aber mitten dazwischen eine Tempuspause, die auch wie eine 1 aussieht); die Anweisung lautet:

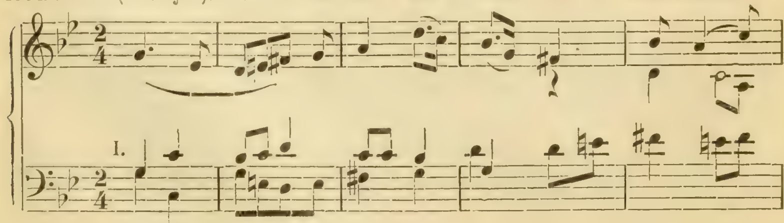
Bis binis vicibus canitur et prima quaternae
  Fit similis recte, dissimiles reliquae,
Quae per diapason discurrunt et dyapente
  Ductae prudenter ordine retrogrado.



Die Zahlen bedeuten Semibreviswerte (2 = 1 Brevis, 4 = 1 Longa), ihre Stellung im System bestimmt den Ton; die sich ergebende Notierung ist viermal zu lesen, das erste- und letztemal wie sie dasteht (recte), das zweitemal rückwärts und in Gegenbewegung, beginnend mit der höheren Oktave (was freilich die Anweisung nur teilweise sagt), das drittemal nur in Gegenbewegung, beginnend mit der Quinte (was die Anweisung ebenfalls halb verbirgt). Die Lösung ist:

(Trient. Cod. 90, Nr. 1002.)

4. Re - tar - dez vo - stre bel a-
2. Ce me se - rait un mor - tel
Rondeau (anonym). 1. 3. 5. A - ver - tis - siez vo - stre doulx



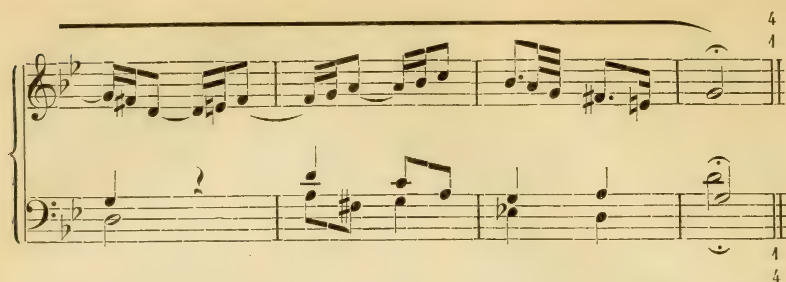
cueil Quant se - rez en lieu ouque soi-
deul Que par sam-blant fist qui me voy-
euil Mon a - mie et ma seu - le joy-

e
e
e

II. III. IV. (3/2) (2/3) 3

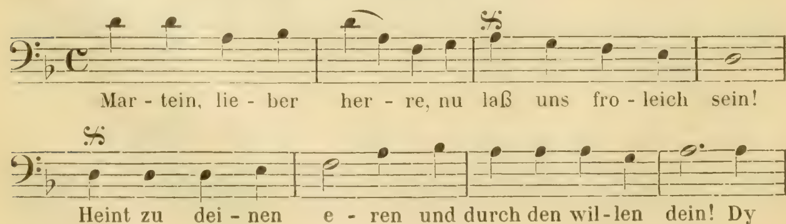
4. Sam - blant fe - ryez que ne vous voi - e Mes sa - vez
1. 5. Que se dan - gier et en sa voy - e Qui n'ef - fa-

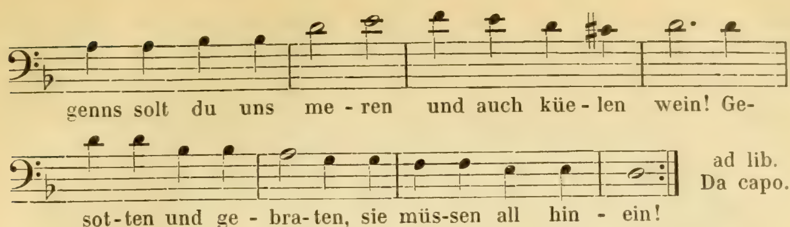
vous quel bien je re-cueil
ze ce que tant vueil!



Da selbstverständlich die viererlei Verwendung des Tenors mindestens vom siebenten Takt ab den Einschlagsfaden des Stimmgewebes abgeben mußte, so ist das befriedigende Gesamtergebnis ein Beleg sehr fortgeschrittener kontrapunktischen Routine, zumal dabei ein regelrechtes Rondeau der Form IV mit hübschen instrumentalen Modi herausspringt. Auch dieser Text spielt wohl mehrmals auf die künstlichen Verwendungen des Tenors an (,dangier', zweimal ,samblant'). Selbstverständlich gehört das Stück aber zu den Blüten, welche die Motet-Technik der Ars antiqua bis ins 16. Jahrhundert hinein getrieben hat, nachdem längst die sukzessive Stimmkomposition im Prinzip aufgegeben war. Mit der Technik der mehrere gleichzeitig geführte Stimmen aus einer Notierung durch veränderte Mensur und Transposition ableitenden Kraftstücke der Epoche Josquin (,tria in unum', ,fuga quatuor vocum ex unica') hat dasselbe zwar nichts zu tun, wohl aber z. B. mit der Technik der Messen mit obstinatem Tenor derselben Zeit.

Daß der Kanon auch in Deutschland früh gepflegt wurde, beweist des Mönchs von Salzburg »Radel mit dreien stymmen« (vgl. F. A. Mayer und H. Rietsch »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift« S. 522), eine derb humoristische Komposition, die nach Emendation einiger wahrscheinlich fehlerhaften Noten ein befriedigendes Resultat gibt, wenn die drei Stimmen nach je zwei Takten im Einklang oder der Oktave nacheinander eintreten. Ein paar Oktaven (Einklänge) entstehen nur, wenn man die Stimmen am Schluß auf den Anfang zurückgehen läßt (Kanon ohne Ende) zu den beiden letzten Noten der dritten Stimme. Die Notierung als eine Stimme sieht dann so aus:





§ 60. Versuch einer chronologischen Ordnung der Komponisten des 14.—15. Jahrhunderts.

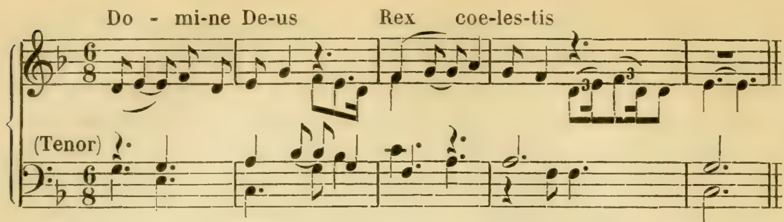
Leider sind unsere Kenntnisse bezüglich der Lebenszeit, der beruflichen Tätigkeit, sowie auch bezüglich Lehrer- und Schülerschaft der durch erhaltene Kompositionen auf uns gekommenen Komponisten des 14. und 15. Jahrhunderts sehr lückenhafte. In der Hauptsache sind wir für Schlüsse in dieser Richtung auf eine Anzahl großer Sammelcodices angewiesen, die wenigstens bis zu einem gewissen Grade die zeitliche Zusammengehörigkeit der in ihnen vertretenen Gruppen von Komponisten verbürgen. Einzelne Meister, von denen wir mehr wissen, wie Guillaume de Machault (1284—1372), Francesco Landino (1325—1397) und Guillaume Dufay (ca. 1400—1474) geben uns da einigermaßen verläßliche Anhaltspunkte für die Bildung eines Urteils über die Abhängigkeit der Meister voneinander, die durch vereinzelte Datierungen von Werken oder Bezugnahme auf historische Ereignisse im Detail bestätigt werden. Für die italienischen Trecentisten orientiert uns in erster Linie der **Squarcialupi-Codex** (Florenz, Palat. 87), da derselbe mit Ausnahme der wohl nur aus Frankreich stammenden, jedenfalls mit ein paar italienischen Balladen vertretenen Augustiner-Eremiten Egidius und Guilelmus de Francia nur Werke italienischer Meister enthält. Daß unter diesen Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia) der erste, der eigentlich bahnbrechende Neuerer gewesen ist, bestätigt ein zeitgenössischer Schriftsteller, Filippo Villani, ausdrücklich (zitiert von Wolf, Sammelb. d. Int. MG., III. 4, 609): »**primus omnium antiquam consuetudinem chori virilis(!) et organi(!) aboleri coegit.**« Daselbst ist auch ausdrücklich auf seine »vielen« Madrigale (mandrialia) und ‚soni‘ (wohl Balladen) hingewiesen und betont, daß er später(!) am Hofe Mastinos II. della Scala (1329—1351) in Parma lebte und dort mit einem hervorragenden Bologneser Meister um die Palme rang. Daß letzterer kein anderer als der an zweiter Stelle im Codex Squarcialupi eingetragene Jacopo di Bologna gewesen sein wird, darf man wohl als sicher annehmen. Zu den ältesten Meistern rechnet Villani auch Bartholus und Laurentius Masini, von denen

der letztere sicher mit dem Magister Laurentius de Florentia des Cod. Squarc. identisch ist, während der Identifikation des Bartholus mit dem Frater Bartolino da Padua entgegensteht, daß letzterer kein Florentiner war. Der Löwenanteil (50 Blätter) der Handschrift fällt Landino zu, den man wohl als den jüngsten der älteren Gruppe anzusehen hat. Vor ihm sind noch eingetragen Ghirardellus de Florentia, Vincentius de Ariminio (da Imola), Laurentius de Florentia, Dominus Paulus Abbas de Florentia (nur leerer Raum), Donatus de Florentia (da Cascia), Nicolaus Praepositus de Perugia, der Kapuziner Bartolinus de Padua; nach Landino folgen noch die beiden Franzosen (s. oben), sowie der päpstliche Kapellsänger Zacharias (1420—1432) und Frater Andreas de Florentia. Weiterer leere Raum für einen Johannes horganista de Florentia war wohl ebenfalls noch für Giovanni da Cascia bestimmt, von dem ja die zweite der Florentiner Haupthandschriften, **Panciatichi 26**, acht weitere Werke vermittelt. Die Lücke des Paulus de Florentia scheinen die Handschriften **Paris bibl. nat. f. ital. 568** durch Dom Paolo tenorista da Firenze und **London Br. M. add. 29987** durch Dom Paghollo zu ergänzen. Der Vergleich des Inhaltes von Florenz Pal. 87 mit Brit. Mus. addit. 29987, der vielleicht alleraltesten Handschrift für diese Literatur, macht wahrscheinlich, daß Zacharias und Andreas, die beiden in Pal. 87 zuletzt rangierenden Meister, die in den Anfang des 15. Jahrhunderts gehören, erst später eingetragen sind. Doch reicht auch Dom Paolo einige Jahre über 1400 hinüber (Ludwig, Sammelb. d. Int. MG., IV. 1, 55). Da add. 29987 Zacharias nicht enthält und von Nichtitalienern nur Guilelmus und Egidius de Francia (s. oben), so wird man auch die in ihm vertretenen Komponisten, welche in Pal. 87 fehlen, den älteren, ganz ins 14. Jahrhundert gehörigen beizählen dürfen: Ghirardello, Piero, Dom Jacopo Pianelajo da Firenze, Bonavitus Corsini pictor und Rosso de Chollegrana; Piero finden wir auch in der Handschrift Panciat. 26 zu Florenz reich vertreten, die aber auch den um 1420 nachweisbaren Antonius de Civitate bedenkt, der vermutlich wohl ebenso nachgetragen ist wie die Franzosen Machault, P. des Molins und französische Anonymi. Gherardello, einer der besten Meister, tritt zwischen den alten Florentinern auch in Paris f. ital. 568 auf, einer Handschrift, in der auch ein Arrigo (Henricus [de Libero castro]?), sowie Stücke von Philippot (de Caserta), Garin, Trebor und Grimace vorkommen, welche durch die Handschrift **Chantilly 1047** bestätigt werden, während Komponisten des 15. Jahrhunderts noch ganz fehlen. Beide Codices (Chantilly 1047 und Modena 568) gehören in die Zeit vor dem Auftauchen der Engländer und Binchois und Dufays.

Chantilly orientiert besonders über die französischen Komponisten vor und um 1400, nämlich außer Machault und Anonymi (unter denen auch Vitry stecken mag): Johannes Cesaris, Baude Cordier, Grimace, S. Urecidor (anagr. Rodericus), F. Andrieu, Solage, Jo. Vaillant, P. des Molins, Jo. de Meruco (Ital.?), Guido (Pictavensis?), Jo. Galliot, Jacob. de Senleches (Seleches), Hymbert de Salinis, Jo. Cunelier, Goscalch (?), Philippot (!), Trebor (anagr. Robert), Garinus, Borlet (= Robert?), Mat. de Sto. Johanne (?), Mayhuet de joan (derselbe?), Simon de Haspre, Suzoy, Philippus Royllart, Magister Egidius Ang[lic]us (Engl.?), Taillandier, Jo. de alte Curie, Jo. Olivier, Gacian Reyneau. Auch der Codex **Modena 568** bringt einige neue Namen, sowohl Franzosen als Italiener. Von den alten Florentinern sind nur noch Franciscus de Florentia (Landino) und Bartolinus de Padua vertreten, auch Machault hat sich gehalten; neben den uns schon bekannten Egidius S. August., Zacherias, Philipoctus de Caserta und Selesses tauchen neu auf: Mattheus de Perusio (1402 Domkantor in Mailand, der Hauptkomponist des Codex, mit 35 Werken), Johannes Ciconia ([de Leodio] um 1400 Kanonikus in Padua, auch in dem **Paduaner Fragment 1115**), Bartholomeus de Bononia, Conradus de Pistorio, Anthonellus de Caserta, Egardus, Dactalus de Padua, Johannes de Janua, ein Carmelitus frater und Nicolas Grenon (1425 Magister puerorum der päpstl. Kapelle). Die Paduaner Fragmente bringen noch hinzu: die wahrscheinlich in die Zeit Landinos gehörigen Gratiosus de Padua, Pernech (?), Johannes bagus corecarius de Bononia und St. Omer. Möglicherweise ist der Egidius Ang[lic]us des Cod. Chantilly 1047 bereits Binchois, der auch in dem 1870 verbrannten **Straßburger Codex 222** mit Dufay neben Grimace, Royllart, Henricus de Libero Castro, Guido Pictavensis und den sonst unbekannten Nic. Mergs, H. Heßmann von Straßburg, Zeltenpferd, Nucella und Egidius de Pusieux figuriert. Allmählich verschwinden nun die Madrigalien aus den Codices und machen mehr und mehr Balladen und Rondeaux Platz. Doch enthält noch der Pariser **Codex Reina** (f. franc. nouv. acq. 6771) zahlreiche Stücke (auch Madrigale) der ältesten Florentiner (Giovanni de Cascia, Jacopo di Bologna, Bartolinus de Padua, Landino usw.), auch von Machault neben solchen der Franzosen des Cod. Chantilly 1047, obgleich er auch schon Binchois und Dufay bringt. Neue Namen darin sind Petrus Fonteine (1420 päpstl. Kapellsänger), Jacobelus Bianchus, Petrus de Vigiliis. Zweifellos repräsentiert diese Handschrift für uns den Hochstand der von der italienischen Schule beeinflußten französischen Kunst um die Zeit des Auftretens der englischen Schule Dunstaples; doch ist von eigentlichen Engländern noch nichts zu finden.

Mitten hinein in die Epoche Dunstaple-Binchois-Dufay versetzen uns die Handschriften Rom Urb. 1411, München M. MS. 3192 (Fragment), Bologna LM. 37, Oxford Can. 213, Bologna Un. B. 2216 und Trient 92 und 87. **München 3192** ist offenbar ein Bruchstück einer exklusiven Binchois-Handschrift. **Rom Urb. 1411** zeigt neben starkem Überwiegen von Binchois nur wenige Stücke von Dufay (3), je eins von Ciconia und Dunstaple und zwei anonyme. Sehr reich ist der Inhalt der Codices **Bologna 37, Oxford Can. 213** und **Bologna 2216**, trotz starker Unterschiede der Notierung inhaltlich offenbar ungefähr gleichaltrig und sich eng berührend mit den beiden ältesten Trienter Codices 92 und 87. Eine Fülle neuer Namen stürmt auf uns ein, doch bringen nur Bologna 37 und **Trient 92 und 87** (wie auch die späteren Trienter Codices 88—91) in reichem Maße englische Kompositionen. Ohne Trient würde es schwer halten, den Aussagen von Lefranc, Hothby und Tinctoris vollen Glauben zu schenken, daß die Engländer im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts eine Art Hegemonie erlangt haben, da Bologna 37 nur vier, Bologna 2216 nur drei und Oxford 213 (nicht englischer sondern italienischer Provenienz) gar keine Kompositionen von Dunstaple enthält und auch im übrigen die Engländer in diesen drei Handschriften sehr spärlich vertreten sind (in Bologna 37: Gervasius de Anglia mit einem, Lionel Power mit drei Werken, Benet als Benenoit (?) mit einem, außerdem vier Werke mit der vagen Bezeichnung Anglicus oder de Anglia; dazu der zweifelhafte Joh. Alani, der schwerlich mit dem Dichter Alain Chartier (1394—1439) identisch sein kann, aber wohl auch kaum mit dem durch den Codex Leipzig Univ.-Bibl. 1494 (dreistimmige Messe) und Petruccis Motetti Lib. IV verbürgten Joa. Aulen. Die Trienter Codices bestätigen aber allerdings die Bedeutung der Engländer und zwar nicht nur die beiden ältesten (92 und 87), sondern auch die anderen bis etwa 1460 reichenden mit über 30 Tonsätzen Dunstaples, und dazu weiteren von Lionel Power (14), Forest (3), Jo. Benet (4), Standley (2), Ricc. Markham (1) und vielleicht Bedingham (?), sowie acht mit der allgemeinen Bezeichnung de Anglia oder Anglicus. Durch das Zeugnis der beiden ältesten Trienter Codices wächst die Bedeutung des **Old Hall MS.**, jener zuerst von Barclay Squire in den Sammelb. d. Int. MG., II. 3 (1901) beschriebenen Handschrift nur englischer Kompositionen des 15. Jahrhunderts. Denn zum mindesten sind für Lionel Power, der darin mit 21 Tonsätzen vertreten ist, als Schaffenszeit die ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts durch Trient und Bologna 37 verbürgt; auch Forest ist mit fünf Sätzen vertreten und Gervais mit einem. Da einer der nicht mit Namen bezeichneten Tonsätze (Veni Sancte Spiritus) durch

Trient 92 und die an Dunstaple-Kompositionen besonders reiche Handschrift **Modena Est.. VI. H. 15** als von Dunstaple herrührend erwiesen wird, so ist wohl möglich, daß auch noch andere der 44 anonymen Stücke des Old Hall-Manuskripts von Dunstaple sind und zugleich auch nicht unwahrscheinlich, daß einige der nur in dem Old Hall-Manuskript vertretenen Komponisten in die Zeit Dunstaples gehören oder gar noch älter sind, obwohl nachweisbare Daten für einzelne derselben auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts weisen (Walter Lambe und Mayshuet oder Mayshurst 1468) und die Handschrift nach Ansicht Squires nach 1450 geschrieben sein soll. Doch muß angesichts des gänzlichen Fehlens weiß-schwarzer Notierung immerhin als zweifelhaft gelten, ob nicht doch die Herstellung früher anzusetzen ist. Wahrscheinlich sind auch die auffallend zahlreichen Stücke mit Diskant in langen Noten wenigstens teilweise älteren Ursprungs. Daß der darin als Komponist vertretene Roy Henry nicht Heinrich VI., sondern Heinrich V. ist (gest. 1425), hat V. Lederer sehr wahrscheinlich gemacht. Die kleine Zahl der in den italienischen Handschriften vertretenen Engländer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird durch das Old Hall-MS. stark vermehrt: Roy Henry (2), Sturgeon (7), Damett (9), Burell (2), Cooke (8), Gyttering (5), J. Tyes (2), J. Excetre (3), Pycard (7), Rowlard (1), Queldryk (2), Ffonteyns (1), Oliver (4), R. Chirbury (4), W. Typp (7), Swynford (1), Pennard (1), Lambe (1), Mashuet (1). Ob nicht Ffonteyns mit dem Petrus Fonteine in Codex Reina und Bologna 37 (1420 päpstl. Kapellsänger) identisch ist, und Rowlard mit dem Phil. Royllart von Chantilly 1047 bzw. Straßburg 222, Oliver mit dem Joa. Olivier von Chantilly und Mayshuet mit Mayhuet de joan von Chantilly (und Modena 568) kann fraglich scheinen. Aber in Chantilly selbst sind vielleicht Mayhuet de joan und Math. de St. Joanne identisch. Aus Trient 92 und 87 kommen als gleichaltrige Engländer noch hinzu Standley (2) und Sorbi (1), aus MS. **Bodlej. Selden 26** Childe. Leider sind die bisher aus dem Old Hall-MS. von Squire veröffentlichten Proben nicht ausreichend, ein Urteil darüber zu gewinnen, welche der vertretenen Komponisten als Vertreter der den Engländern zugeschriebenen neuen Stilrichtung gelten können und welche noch auf dem Boden der Ars antiqua stehen. Die Messenteile (Et in terra und Sanctus mit Benedictus) des Roy Henry haben augenscheinlich einen Choraltenor; die allein mit Text versehene Oberstimme des Et in terra scheint nur ganz kurze Instrumentalfiguren (Moduli) einzuschalten, z. B.:



ist übrigens gut im Satz.

Im Sanctus hat nur die Tenorstimme Text und ist wohl ganz vokal gemeint (Choral); die drei Stimmen sind aber fast ganz Note gegen Note gesetzt mit Vorwiegen der Fauxbourdon-Manier. Die Stücke von Mayshuet und Thomas Damett sind Motets mit dreierlei Text (bei Damett Tenor: Benedictus Mariae filius in sehr langen Noten [Choral], Diskant eine Marienhymne: Salvatoris mater pia, Alt: Sancte Georgi, deo care), ganz ohne Zwischenspiele oder höchstens mit ganz kleinen Moduli (die Wiedergabe und besonders die Textunterlegung ist aber schwerlich korrekt), also auf dem Boden der französischen Motettenkunst stehend, aber mit der englischen Vorliebe für Terzen und Sexten. Auch das von Squire mitgeteilte Ave regina coelorum von Lionel ist fauxbourdonmäßig auf einen allein mit Text versehenen Tenor aufgebaut (mit auffallend häufigen Quintenparallelen!). Es wäre sehr zu wünschen, daß bald mehr Material aus dem Old Hall-Manuskript zugänglich gemacht würde, um das aus den Trienter Codices und Bologna 37 zu schöpfende Urteil über die Engländer der Zeit Dunstaples zu klären. Von Lionel Power würde man eine sehr falsche Vorstellung gewinnen, wenn man nach dieser Probe urteilen wollte!

Überblicken wir nun zunächst, was Bologna 37 und 2216, Can. 213 und die Trienter Codd. 92 und 87 von nichtenglischen Komponisten derselben Zeit hinzubringen, so ist das Ergebnis wohl geeignet, die Überzeugung von der Selbständigkeit der festländischen Kunst zu stärken und besonders für die weltliche Liedkomposition eine stärkere Beeinflussung durch Dunstaple in Frage zu stellen. Von Dunstaple sind nur zwei weltliche Lieder nachweisbar: O rosa, bella rosa und Puisque m'amour; von weltlichen Liedern Lionel Powers wissen wir überhaupt nichts; aber auch die übrigen Engländer erweisen sich durch dieselben Codices durchweg als Komponisten geistlicher Gesänge (der Benenoit des Cod. Bol. 37 [Chanson: De cuer joyeux] ist schwerlich mit dem Jo. Benet Anglicus identisch, und wenn Ffonteins mit P. Fontaine identisch ist, so ist auch er aus den Reihen der Engländer zu streichen, da ihn die anderen Codices unter die französischen Rondeau-Komponisten zu setzen zwingen; das Old Hall-MS. enthält überhaupt nur geistliche Gesänge; Bedingham,

der ja ohnehin der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, ist schwerlich ein Engländer [Bedingham-Langensteiß, Trient. Cod. Nr. 1098]; Mayshuet wird durch Chantilly 1047 und Modena 568 als geistl. Liederkomponist bestätigt [Inclite flos]; ist er mit Matteus de St. Joanne identisch, so muß er als Franzose gelten). Wir gewinnen daher bestimmtere Anhaltspunkte für die Feststellung der historischen Bedeutung der Engländer der Zeit Dunstaples, wenn wir dieser auffallend geringen Ausbeute an weltlicher Musik derselben die stattliche Reihe der Komponisten französischer bzw. franz.-niederländischer Herkunft gegenüberstellen, welche die Codices für die ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts nachweisen (ich nenne zuerst die bereits in älteren Handschriften vertretenen):

Jo. Simon de Haspre [1394 päpstl. Kapellsänger in Avignon] in: Chantilly 1047 (1), Modena 568 (1), Can. 213 (1).

Hymbert de Salinis in: Chantilly 1047 (1), Bologna 37 (8), Can. 213 (1).

M. Baude Cordier aus Reims in: Chantilly 1047 (2), Can. 213 (7).

Bartholomeus de Bononia prior in: Paris 6771, Modena 568, Can. 213 (4).

Jo. Ciconia [1400 Kanonikus in Padua] in: Pad. fragm., Rom Urb. 1411, Bologna 37 (18!), Bologna 2216 (12), Can. 213 (4), Trient 92 (1).

Antonius de Civitate [Cividale] um 1400, in: Florenz Panc. 26, Bologna 37 (5), Bologna 2216 (2), Can. 213 (3).

Nic. Zacharias Cantor [1420 i. d. päpstl. Kapelle] in: Florenz Pal. 87, Bologna 37 (1), Can. 213 (2).

Petrus Fontaine [1420 päpstl. Kapellsänger] in: Paris 6771, Bologna 37 (2), Can. 213 (7).

Nic. Grenon [1421 Chordirektor in Cambrai, 1425 Mag. puer. der päpstl. Kapelle] in: Paris 6771, Modena 568, Bologna 37 (3), Bologna 2216 (1), Can. 213 (5), Trient 92 (1).

Jo. Tapissier [vor Binchois, bezeugt durch M. Le Franc] in: Bologna 37 (1), Can. 213 (1 geistl.).

Jo. Carmen [desgl.] in: Can. 213 (1).

Jo. Cesaris [desgl.] in: Can. 213 (1).

Guillaume Le Grant [Guillermus Magnus, Gran Guilelmo usw., 1419 päpstl. Kapellsänger unter Martin V. in Mantua und Florenz, 1421 in Rom] in: Bologna 37 (2), Can. 213 (3), Trient 92 (1), Lochamer Liederbuch Nr. 28 der Orgelsätze (!).

Johannes Le Grant in: Can. 213 (3), Trient 87 und 90 (2).

Grossin de Parisiis in: Bologna 37 (3), Bologna 2216 (3), Can. 213 (3), Trient 92, 87 (4).

Hugo de Lantins [1419 in Pesaro] in: Bologna 37 (7), Bologna 2216 (8), Can. 213 (22), Trient 90 (1).

Arnoldus de Lantins [1431 päpstl. Kapellsänger] in: Bologna 37 (17), Bologna 2216 (3), Can. 213 (21).

Egidius Velut in: Bologna 37 (4), Can. 213 (4), Trient 87 (1).

Joh. de Sarto in: Bologna 37 (2), Can. 213 (2), Trient 92 (2).

Jac. Vide in: Bologna 37 (1), Can. 213 (7), Trient 92 (1).

Gualterius Liberth [1428 päpstl. Kapellsänger] in: Can. 213, (3, eins datiert 1423).

Reginaldus Liberth in: Can. 213 (2), Trient 92, 87 (8).

Johannes de Limburgia in: Bologna 37 (48), Trient 92, 87 (2).

P. Rosso (Russo, schwerlich mit dem Trecentisten Rosso da Chollegrana identisch) in: Can. 213 (2).

Nicolaus praepositus Brixiensis (wohl nicht identisch mit dem Trecentisten Nicolo del proposto) in: Bologna 2216 (2), Can. 213 (4).

Jo. Rezon in: Bologna 37 (4), Bologna 2216 (3), Can. 213 (3).

Jo. Brasart de Leodio oder de Ludo [1431 päpstl. Kapellsänger] in: Bologna 37 (8), Bologna 2216 (10), Can. 213 (2), Trient 92, 87, 90 (14).

Beltrame Feragut in: Bologna 37 (6), Bologna 2216 (3), Can. 213 (3).

Bartolomeo Brolo (a Bruollis) Venetus in: Can. 213 (5), Trient 90 (1), München 3224 (1).

Domenico de Ferrara in: Can. 213 (4).

Francus de Insula in: Can. 213 (2).

Jo. Franchois (de Gemblaco) in: Bologna 37 (7), Can. 213 (3).

Franchois Le Bertoul in: Can. 213 (5).

Rich. Loqueville [1412—1418 Chormeister in Cambrai] in: Bologna 37 (5), Can. 213 (7), Trient 90 (1).

Guill. Malbecque [Malebeke, 1432 päpstl. Kapellsänger] in: Can. 213 (1).

Arnold. de Ructis in: Bologna 37 (1), Bol. 2216 (15), Can. 213 (1).

Briquet in: Bologna 37 (1), Can. 213 (1).

Passet in: Bologna 37 (1), Can. 213 (1).

Nur in Bologna 37 finden sich mit je einem Tonsatz: J. Alani, Bosquet, Cursor, Lovanio, Math. de Brixia, Micinella, Christ. de Monte, N. Natalis, Jo. Rondelly, P. Rubeus, Thomas Fabri (als Schüler Tapissiers), Zacaria Rosetta, Zacaria scabroso, Zacaria du village; nur in Bologna 2216: Nicolaus da Capua (1) und Dom. Vala (7); nur in Can. 213: Akany, Acourt, Haucourt (ders.?), Billart, Coutreman, Cardot, Charité (gest. 1451 in Cambrai), Chie-

risy, Randulfus Romanus, La Bausse, Paullet, B. Tebrolis (vielleicht mit Trebor und Borlet in Chantilly 1047 identisch oder aber mit Bruolo). Nur in Trient 92 und 87: Mag. Andreas (1, schwerlich der Trecentist), Lud. de Ariminio (2), H. Battre (9 geistl.), Bloym (Eloym? 2 geistl.), Bodoil (1), Bourgois (3), Driffelde (2 geistl.), G. Dupont (1 geistl.), Jo. Major (1 geistl.), C. de Merques und N. de Merques (10), Piamor (1 geistl.), Bartol. Pugnare (1425 Kapellknabe in der päpstl. Kapelle, 1), Jo. Pyllois (1447 päpstl. Kapellsänger. Cod. 87 und 90 zusammen 11), Jo. Roullet (7 geistl.), Spierinck (1 geistl., Engl.?), Zacharias de Teramo (1), Tyling (1, Engl.?).

Von den in Loyset Compères Sängergebet (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 111) genannten Komponisten gehört nur der mit Auszeichnung vorausgeschichte Dufay (primo pro Guilelmo Dufay) der Gruppe der oben zusammengestellten Codices an; alle anderen rücken damit eng zusammen in eine jüngere Gruppe, die bis auf wenige in Cambrai nachweisbar ist (Jo. Regis 1462—1464, Dussart 1464, Georget de Brelles 1465, Héniart 1469—1483, Caron 1472, Busnois 1475, Okeghem 1472—1475, Corbet), auch Tinctoris (1446—1511), Faugues und Molinet stehen wahrscheinlich in Beziehung zu Cambrai (Denkm. d. T. i. Öst. VII. S. XXXIII), jedenfalls aber gehören sie in die Zeit nach 1450, für welche die Trienter Codices 88—91 noch die weiteren Namen aufweisen: L. Compère. Heinr. Collis, Constans, Jo. de Cornago, Cousin, P. de Domarto, Faugues, Walter Frey, Gajus, Heyne von Gizeghem, Hert, H. Isaac, Joye, Ludwig Krafft, Jo. Martini, Piret, W. de Rouge, W. de Salice, Andr. Talafangi, Jo. Touront, Tressorier, Vincenet. Damit treten wir aber bereits über zu den Komponisten um 1500, als deren Haupt Okeghem gilt und die uns aus Petruccis Drucken bekannt sind. Mit ihnen werden wir uns erst weiterhin zu beschäftigen haben. Es ist die Zeit, wo auch deutsche Namen von Bedeutung in größerer Zahl in Betracht kommen (Adam de Fulda, Stoltzer, Alex. Agricola, Heinrich Finck, Hofhaimer usw.).

Aus der großen Zahl der Komponisten um 1450 tritt als die am schärfsten umrissene Gestalt natürlich Guillaume Dufay heraus, über dessen Leben wir durch die Studien Haberls (Bausteine I. 1885) und Stainers (1898) ziemlich genau orientiert sind und von dem uns mehr als 150 Werke erhalten sind, unter denen die Liedkompositionen durchaus im Vordergrunde stehen (59 weltliche und 36 geistliche Lieder). Das älteste, zeitlich fixierbare Stück ist die Chanson »Resveilles vous et faites chiere lie« (Can. 213) zu Ehren der Hochzeit von Carlo Malatesta mit Victoria Colonna in Pesaro (17. Juni 1416; vgl. Stainer, a. a. O. S. 3). Da Dufay 1474 starb. so war er zweifellos noch ein Jüngling, als er das Stück schrieb.

Aber auch die kleine Ballade »Je me complains piteusement« (Can. 213), welche vom 12. Juli 1425 datiert ist, läßt, wenn es statthaft ist, von dem Text auf den Autor zu schließen, Dufay noch sehr jugendlich erscheinen. Unwillkürlich denkt man an das »Sagt, ist es Liebe?« Cherubins in Mozarts Figaro bei dieser naiven Liebesklage Schluß: »Mais par ma foi, ce fait jonesse«). Inwieweit die Komponisten dieser Zeit zugleich Dichter sind, ist eine bisher wohl kaum aufgeworfene Frage, die wohl einer umgehenden Untersuchung wert wäre. Die Fälle, wo Kompositionen desselben Textes von verschiedenen vorliegen, sind so vereinzelt (O rosa, bella rosa), daß man wohl Grund zu der Annahme hat, daß im allgemeinen die Komponisten sich die Texte ihrer weltlichen Lieder selbst zurecht machten. Dafür spricht auch der Umstand, daß viele Wendungen in einander gar nichts angehenden Liedern zeilenweise fast wörtlich wiederkehren. Gegenüber der Literatur der Troubadourpoesien ist gar nicht zu verkennen, daß das Verhältnis von Musik und Poesie sich vollständig umgekehrt hat; erscheint in den einstimmigen Chansons die Melodie als eine letzten Endes für das wirkliche Lied unentbehrliche Gewandung oder eine Fixierung des vom Dichter gewollten Vortrags des Textes, so ist nunmehr, wo der Schwerpunkt in die kunstvolle musikalische Gestaltung gerückt ist, der Text zum Interpreten des in der Musik ausgesprochenen Stimmungsgehaltes geworden. Ebenso ähnlich, um nicht zu sagen stereotyp wie ehedem allmählich die Melodien wurden, werden nun die Texte, gewiß nicht zum geringsten Teile wegen des formalen Zwanges der künstlichen Reimfügungen der französischen Rondeaux und italienischen Balladen. Zahlreiche Fälle der Namensnennung der Komponisten im Text sind weiter durchaus geeignet, die Annahme zu bestätigen, daß der Text von Komponisten herrührt. Im 14. Jahrhundert war die Personaleinheit von Dichter und Komponist nicht so ausgesprochen (vgl. Joh. Wolfs Nachweise der Dichter für einzelne der Caccias und Balladen der Florentiner); aber das ist zunächst wohl das Ergebnis des in der letzten Zeit des Minnegesangs bemerkbaren Gebrauchs, daß die dichtenden Ritter die Weisen ihrer Lieder von Fachmusikern bezogen (z. B. Montfort; vgl. Runges Ausgabe seiner Lieder, 1906). Ähnliches ist ja bekannt für die letzte Zeit der griechischen Tragödie und Komödie. Dieselbe Zeit, in welcher die Dichtung zum allmählich gänzlichen Verzicht auf Gesungenwerden gelangt und die eigentliche Lyrik durch die Spruchpoesie ersetzt wird, brachte eine fast ganz übersehene, durchaus nicht verächtliche Lyrik von rein musikalischem Boden aus. Früher machten sich die Dichter selbst die Melodie zu ihren Gedichten; jetzt machen sich die Komponisten selbst die Texte zu ihren Liedern. Dem

entspricht denn auch allerbestens das starke Überwuchern der rein musikalischen Gestaltung und speziell auch des instrumentalen Beiwerks über den nur schlicht deklamierten Text. Die bisherige musikalische Geschichtsforschung hat die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts viel zu sehr vom Standpunkte der Kirchenmusik aus betrachtet und offenbar gar nicht bemerkt, daß gerade in diesen ersten Jahrhunderten der Renaissance die Kirchenmusik gar nicht in der ersten Reihe steht, daß vor allem die neu aufkommende Satztechnik durchaus weltlicher Herkunft ist und nur auf Umwegen zu einer hohen Blüte auch der Kirchenmusik geführt hat.

Dufay ist wahrscheinlich im Jahre 1400 zu Chimay im Hennegau geboren. Aus seinem Testament wissen wir, daß er seine Laufbahn als Chorknabe begann (und zwar wahrscheinlich zu Cambrai), und aus den Registern der päpstlichen Kapelle (Haberl, Bausteine I. und III), daß er 1428—1433 und wieder 1435—1437 päpstlicher Kapellsänger war (aber auch in der Zwischenzeit war er wahrscheinlich in der Kapelle des Papstes Eugen IV. zu Pisa und Florenz); wahrscheinlich lebte er dann einige Zeit in Paris und nahm dort die niederen Weihen, war 1442—1449 in Savoyen als Mitglied der Kapelle des Gegenpapstes Felix V. (Amadeus VIII. von Savoyen), dann aber im Besitz mehrerer Kanonikate zu Cambrai, wo er sein Leben beschloß (28. September 1474). Besser als die aktenmäßigen Belege beweisen die Lieder Dufays, daß er in jüngeren Jahren der Welt Lust nicht verschmähte und einer der beredtesten Sänger von der Liebe Lust und Leid gewesen ist, bis das herannahende Alter dem ein Ziel setzte (»devenu suis vieu et usé et m'ont les dames refusé« in: »Je ne suis plus tel que soulaye« Trient 87, Can. 213, Paris 6771) und er der Welt entsagte »A dieu quitte le demourant de ma vie«, Trient 90). Natürlich sind seine kirchlichen Kompositionen nicht etwa durchweg zeitlich später zu setzen als seine weltlichen; vielmehr hatte der geschätzte Kapellsänger seit seinen Knabenjahren gerade für die Vorführung seiner Kirchengesänge dauernd die beste Gelegenheit. Aber der ernste Ton seines »Abschiedes von der Welt« in [dem herben Phrygisch mit Abstreifung aller weltlichen Allüren markiert doch in höchst charakteristischer Weise die letzte Phase seines Lebens. Da über Dunstaples Leben alle Details gänzlich fehlen (wir wissen nur, daß er am Weihnachtsabend 1453 gestorben und in der Stephanskapelle zu Walbrook [London] begraben liegt), so läßt sich nicht beweisen, daß Dufay irgendwo sein persönlicher Schüler gewesen ist. Wohl aber ist nicht unwahrscheinlich, daß Dufay in Cambrai Schüler Nic. Grenons vor dessen Berufung nach Rom war.

Auch für Gilles Binchois ist Dunstaple nicht als persönlicher

Lehrer erweislich; freilich wissen wir von ihm überhaupt nichts weiter, als daß er lange Kapellsänger am Hofe Philipps des Guten von Burgund war und Ende September 1460 zu Lille starb. Ein Manuskript zu Dijon (zitiert von Fétis) sagt von ihm, daß er

En ja jeunesse fut soudart
D'honorable mondanité
Puis a eslu la meilleur part
Servant Dieu en humilité.

Also auch Binchois gehörte nur in reiferen Jahren dem geistlichen Stande an und war sogar in jüngeren Jahren dem Kriegshandwerk ergeben. Dem entspricht auch die große Zahl erhaltener weltlicher Lieder Binchois, nämlich 52, denen nur ein Dutzend geistlicher Lieder gegenüberstehen. Vollends ist aber sehr klein die Zahl der erhaltenen Messensätze von Binchois, im ganzen wenig mehr als ein halbes Dutzend, während von Dufay acht ganze (sechsteilige) Messen und dazu noch ca. 20 Messenteile nachweisbar sind.

Das über John Dunstaples Person liegende Dunkel ist gewiß rätselhaft. Die schon von Stainer angerührte Idee, daß vielleicht Johannes Le Grant mit Dunstaple identisch sein könnte, würde allerdings die Zahl der weltlichen Lieder Dunstaples etwa um fünf vermehren, aber übrigens wenig nützen, da wir auch von diesem Komponisten nichts wissen. Stainers Hinweis, daß man ebensogut auch unter Guillaume Le Grant Dufay vermuten könnte, beide aber entschieden zwei verschiedene Personen seien, ist aber nur darum stichhaltig, weil man um 1419 und 1421 wo »Guillermus Magnus« in den Sängerlisten auftaucht, schwerlich schon dem jungen Dufay den Beinamen des »Großen« gegeben haben kann, am wenigsten in diesen offiziellen Akten. Eine ganz andere Frage ist aber, ob für das mit Le Grant Guillaume bezeichnete »Et in terra« und gar die beiden mit Gran Guilelmo bezeichneten weltlichen Lieder »Ma chiere mestresse« und »Pour l'amour de mon bel amy« (alle drei in Can. 213, das Et in terra auch in Bologna 37 und Trient 92) überhaupt Guillermus Le Grant statt Dufay in Frage kommen kann, da auch Bologna 37 wie Can. 213 auffallenderweise den Vornamen nachstellt. Trient schreibt allerdings für das »Et in terra« nur Legrant ohne Vornamen. Die Johannes Le Grant zugehörigen Stücke stellen dagegen konsequent den Vornamen voran sowohl in Can. 213 als in den Trienter Handschriften 87 und 90. Verführerischer scheint Victor Lederers Idee, Lionel Power mit Dunstaple zu identifizieren, da drei von den acht geistlichen Liedern Powers auch mit Dunstaples Namen vorkommen. Da aber eine

noch größere Zahl Werke Dunstaples anonym vorkommt oder mit der allgemeinen Bezeichnung Anglicus, so ist die Verwechselung nicht eben verwunderlich, zumal Lionels Stil dem Dunstaples in der Tat nahe steht. In Trient 87 ist gar für das Dunstaple zugehörige »Beata mater« sein Name durchstrichen und durch Binchois (!) ersetzt. (Beiläufig sei angemerkt, daß für Bologna 2216 die Komponisten einer ganzen Reihe anonymer Tonsätze durch die Trienter Kataloge und C. Stainers Dunstaple-Katalog identifiziert sind. Identisch ist ferner auch Nr. 95 mit dem in Can. 213 Grenon zugeschriebenen »Se ye vous ay« und Nr. 94 mit Trient 110 [C. de Merques].) Es scheint Dunstaple ähnlich, wenn auch nicht ganz so schlimm ergangen zu sein wie Philippe de Vitry, von dem wir trotz seiner Berühmtheit gar nichts kennen. Es sollte, um die Frage der englischen Verdienste einigermaßen zu klären, möglichst bald eine größere Zahl der Tonsätze des Old Hall-MS. publiziert werden; so dankenswert Squires Thematischer Katalog ist, ein Urteil über die Beschaffenheit der Werke ermöglicht er nicht. Daß die vier- und fünfstimmigen, besonders die mit komplizierten Kanon-Vorschriften, nicht wesentlich früher als 1450 gesetzt werden können, darf man wohl annehmen. Es wird doch besonders Pycard schwerlich zu den ältesten Engländern gehören. Auch das auffällige Hervortreten der instrumentalen Moduli wird man als ein Kennzeichen jüngeren Ursprungs festzuhalten haben. Lionel scheint seinen Stil allmählich aus einer älteren starreren Manier zu der durch das weltliche Lied befruchteten, figurativ reicher durchgebildeten fortentwickelt zu haben. Demnach wird man ihn kaum für älter als Dunstaple halten dürfen.

Die spanischen Liederkomponisten des Cancionero musical gehören wohl sämtlich der Zeit von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis in die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts an. Barbieri hat für einige derselben bestimmte Daten aufgewiesen, neigt aber wohl, da ihm die italienische und französische Literatur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch nicht in dem Maße bekannt war wie uns heute, im allgemeinen zu einer zu späten Datierung der Werke. Anderweit nachweisbar ist von den Komponisten des Cancionero nur Johannes de Cornago, der in Trient 88 (ca. 1450) mit einer Messe »Ayo justo« vertreten ist. Cornago ist aber unter den Komponisten des Cancionero schwerlich einer der ältesten. Besonders wird man unter den Komponisten der anonymen Tonsätze gewiß viele ältere vermuten dürfen, sei es aus kompositionstechnischen Gründen, sei es im Hinblick auf die Texte, unter denen auch solche von Iñigo Lopez da Mendoza (Marquis von Santillana 1398—1458) sich befinden, der vielleicht auch deren Komponist ist. Ist doch der als

Dichter hochbedeutende Juan dell Encina (1469—1537) der Komponist von 68 Liedern des Cancionero. Der mit 15 Kompositionen vertretene Fernando de la Torre (1449) stand in persönlicher Beziehung zum Marquis von Santillana. Ins 15. Jahrhundert gehören auch Rodrigo de Brihuega (1467), Lope Martinez (1450), Gonzalo Martinez (1450). Einen Anhaltspunkt für die Unterscheidung älterer und neuerer Kompositionen des Codex bietet vielleicht die Feststellung der Meister, welche außer Balladen auch Vilhancicos komponiert haben. Letztere sind offenbar jüngeren Ursprungs als das Lied mit Instrumenten und stehen der Frottolen-Literatur der Zeit um 1500 nahe, welche den Übergang zum a cappella-Stil des 16. Jahrhunderts vermittelt. Daß das a cappella-Madrigal des 16. Jahrhunderts aus den Frottolen und Villanellen herausgewachsen ist, nimmt auch Wooldridge an (Oxf. hist. II. 286 und 290). Wahrscheinlich wird aber eine eingehendere Untersuchung auch die mehrstimmigen Lauden, deren Verwandtschaft mit den geistlichen Vilhancicos augenfällig ist, den Wurzeln des a cappella-Stils zuweisen müssen. Es ist von großer Wichtigkeit, daß solche einfachste Formen des a cappella-Gesangs sowohl für die weltlichen als auch die geistlichen Kompositionen des 15. Jahrhunderts erhalten sind, da dieselben davon dispensieren, ein plötzliches Wiederzurückgreifen auf den Stil der Kondukten nach mehr als hundertjährigem Absterben derselben anzunehmen; vielmehr wird man annehmen dürfen, daß neben dem erstaunlich entwickelten weltlichen und geistlichen Kunstliede im 14.—15. Jahrhundert primitive Formen des mehrstimmigen Gesangs ohne Instrumente (mit gleichzeitigem Vortrage derselben Textsilben) fortbestanden haben, deren Fortbildung durch Aufnahme von figurativen und imitatorischen Elementen, wie sie der begleitete Satz eingebürgert hatte, das Aufgeben des letzteren einigermaßen begreiflich macht. Doch ist nicht zu übersehen, daß der figurative a cappella-Stil erst in einer Zeit zweifellos dasteht, welche den Doppelgebrauch der Kompositionen nur für Singstimmen oder aber mit teilweisem oder gänzlichem Ersatz der Singstimmen durch Instrumente als etwas Selbstverständliches behandelt. Durchaus veraltet und bedingungslos abzulehnen ist die Ansicht, daß die Instrumentalmusik erst nach 1600 angefangen habe, sich von einer Führung in langen Notenwerten zu eigentlich instrumentaler Beweglichkeit zu entwickeln; denn eine solche Ansicht basiert auf ganz falschen Voraussetzungen bezüglich der effektiven Dauer (Temponahme) der Notenwerte vor dem um 1600 erfolgendem Übergange zum allgemeinen Gebrauche der den Organisten und den anderen Instrumentalmusikern durch die Tabulaturen geläufigen Noten mit einfachen, doppelten und

dreifachen Fahnen oder Balken. Dagegen muß in Betracht gezogen werden, daß die im 15. Jahrhundert an allen geistlichen und weltlichen Höfen und allen bedeutenden Kathedralen schnell aufblühenden Sängerkapellen die Gesangskunst zu einer Höhe steigerten, wie sie vielleicht nicht einmal die Zeit der Hochblüte des gregorianischen Chorals gekannt hatte; daß es schließlich diesen geschulten Kunstsängern gelang, die Instrumentalisten wenigstens zeitweilig ganz aus der Kirche zu verdrängen, erscheint nicht unbegreiflich für eine Zeit, in welcher diese Sänger selbst die Hauptkomponisten waren.

XIX. Kapitel.

Neue Formen in der Kirchenmusik.

§ 61. Das paraphrasierte Kirchenlied.

Es ist oben (S. 19) darauf hingewiesen worden, daß der begleitete Vokalstil schon von den Florentinern des 14. Jahrhunderts auf die Kirchenmusik übertragen wurde. Doch scheinen diese sich auf Messenteile mit oder ohne Farzierung durch metrische Texte beschränkt zu haben. Für die Hymnenkomposition blieb anscheinend die Motetpraxis der Pariser Ars antiqua in Gebrauch; daneben hat wohl das Absingen im Fauxbourdon eine Rolle gespielt, z. B. ist noch das Note gegen Note gesetzte »Salve salus mea« des Johannes de Lymburgia (Bologna 568) durchaus zum Fauxbourdon gehörig. Machaults »Felix virgo« hat zwar im Diskant zweifellos instrumentale Elemente, gehört aber schon durch die Verkoppelung zweier Hymnen (Alt: »Inviolata genitrix«, Tenor: »Ad te suspiramus«) zur alten Motetpraxis. Dagegen steht bereits Ciconias »O anima Christi« (Wolf, Gesch. II. Nr. 31) ganz auf dem Boden einer neuen Praxis: zwei frei erfundene mit instrumentalen Partien durchsetzte Oberstimmen mit gleichem Text, gelegentlich zwanglos imitierend mit einem führenden Tenor ohne Text, der aber in sich vortreffliche melodische Führung zeigt. Leider ist die Notierung, wie sie Wolf gibt, nicht fehlerfrei, da sie in der Übertragung (S. 80, Z. 1, Takt 1—3) für Ciconia ganz unmögliche gehäufte Parallelen ergibt. Doch läßt sich der Anfang recht gut an und mag bis an die verderbte Stelle hier stehen, zugleich als Beleg, daß Wolf unnötigerweise Eigentümlichkeiten der mensuralen Notierung konserviert hat, die das Notenbild trüben:

Johannes Ciconia (ca. 1400).

(Bologna UB. 2216.)

O a-ni-ma Chri-sti san - cti-fi - ca me!

O a-ni-ma

Christi sanc - ti-fi - ca me!

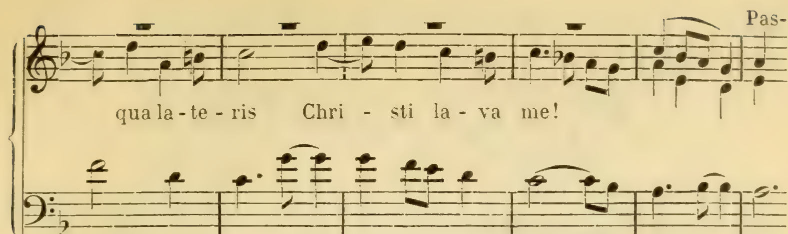
Cor - pus

Chri-sti sal - va

Cor - pus Chri - sti sal-va me!

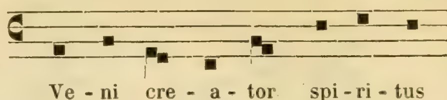
me! A - qua la-te-ris Chri - sti la-va me!

A-

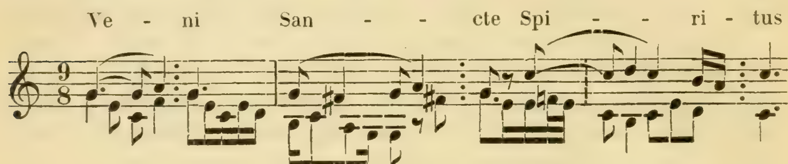


Da Ciconia bereits um 1400 Kanonikus zu Padua war, so kann er unmöglich zur Schule Dunstaples zählen, der 1453 starb. Wenn er wirklich von Geburt ein Niederländer war (de Leodio — Lodi läge freilich Padua näher als Lüttich), so wird er doch wohl seine Kompositionsweise nicht den Niederlanden sondern Oberitalien verdanken. Ich will auch nicht behaupten, daß seine Kunst auf der vollen Höhe derjenigen der Dufay-Epoche stände, muß aber darauf bestehen, daß der Stil der Dufay-Epoche bereits in all seinen Elementen da ist und die englischen und niederländischen Meister der Folgezeit nur persönliche Größe, Genie hinzubringen und dadurch zu Repräsentanten der Epoche werden. Es hieße freilich die Augen zumachen, wollte man nicht ohne weiteres zugeben, daß uns in den paraphrasierten Kirchenliedern Dustaples, Lionels und ihrer Nachfolger eine imponierende Gestaltungsweise in einer neuen Form gegenübertritt. Wenn man den Aussagen Le Francs, Hothbys usw. überhaupt irgend welches Gewicht beilegen will, so wird man Dunstaple als den repräsentativen Schöpfer des kunstvoll bearbeiteten Kirchenliedes ansehen müssen, wie wir es bei Lionel, Dufay, Brasart, Touront und andern Komponisten der Dufay-Epoche gepflegt finden. Was an Messenteilen bereits von den Florentiner Trecentisten vorbereitet war (vgl. S. 20—29) und was wie Ciconia möglicherweise auch schon andere vor Dunstaple an geistlichen Liedern versucht hatten, tritt uns bei Dunstaple als zielbewußtes Gestalten entgegen: die Übertragung des reichen figurativen Wesens vom weltlichen auf das geistliche Lied. Das Verfahren Dunstaples erweist sich aber durch die erhaltenen Denkmäler keineswegs als ein schematisches, sondern zeigt eine höchst bemerkenswerte Freiheit und Vielgestaltigkeit. Für einige seiner Tonsätze ist evident, daß ihn die liturgische Melodie zur Komposition angeregt hat, aber dieselbe ist so reich ausgeschmückt und wird durch so ausgedehnte freie Partien unterbrochen, daß diese Technik geradezu als ein neuer Beweis für die Richtigkeit meiner Deutung der Faktur der weltlichen Lieder dienen kann. In der vierstimmigen zweiten Bearbeitung des »Veni sancte spiritus« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 203 ff.)

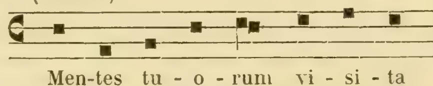
beginnt der Diskant den Vortrag der traditionellen Melodie des »Veni creator spiritus«:
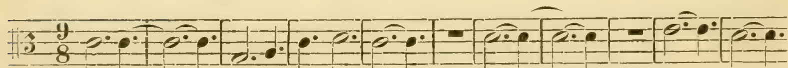


sogleich mit einem lebhaften Kontrapunkt des Kontratenor altus, der natürlich instrumental gemeint ist:



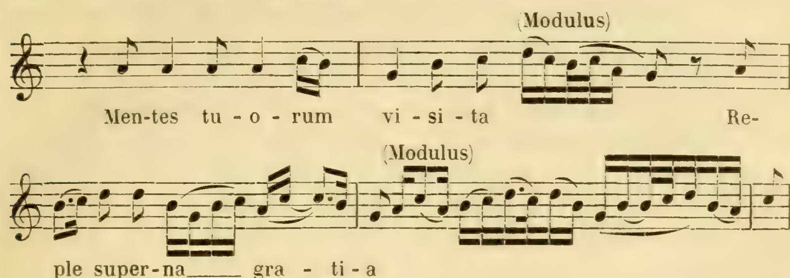
Damit gibt aber der Diskant den Anschluß an die Choralmelodie auf und statt seiner ergreift der Tenor die Führung, indem er in langgedehnten Noten die Fortsetzung derselben zunächst ganz streng, dann aber freier vorträgt:





Wir haben also von hier ab einen regelrechten Motett-Tenor vor uns, wie er der Ars antiqua geläufig war und wie er auch in der Epoche Josquin wieder dauernd zu Ehren kommt. Der Diskant ergeht sich nun in freier Kontrapunktierung, die gelegentlich vielleicht nur zufällig an die Motive des Chorals anklingt, und der Contratenor altus und bassus ergänzen in der Hauptsache die Harmonie; nur für kurze Strecken schließt sich der eine oder der andere der figurativen Art des Diskant an. Dabei ist aber doch nicht der Tenor, sondern der Diskant dauernd die eigentliche Melodiestimme, der Träger des Ausdrucks, die Seele des Ganzen. Man könnte versucht sein, das ganze Stück nur für eine rein instrumentale Phantasie über den Choral zu halten, wenn nicht die Handschriften (Trient 92 und Mod. VI. H. 15) Text aufwiesen. Als gänzlich ausgeschlossen muß aber gelten, daß der Tenor vokal ist, da er die Worte zerstücken müßte und in gar zu langen Noten einhergeht. Daß der Baß nicht vokal gemeint sein kann, erweist ein

Versuch, den Text unterzulegen; auch der Alt widerstrebt durch seine Rhythmik (und seine Pausen) der Textunterlegung. So bleibt denn als einzige Vokalstimme der Sopran übrig. Aber auch dieser ist ganz offenbar in der Weise der Florentiner Trecentisten mit instrumentalen Partien (Moduli) durchsetzt:



Die vokalen Teile des Diskant sind durch die der iambischen Versbildung entsprechende Rhythmik ♪ ♩ ♪| ♩ usw. leicht kenntlich. Aber nicht nur sie, sondern auch die instrumentalen Moduli zeigen deutlich imitatorische Beziehungen durch Wiederkehr unverkennbar einander nachgebildeter Motive. Ja, eine eingehende Untersuchung erweist ein in hohem Grade überraschendes Resultat, nämlich eine *vollständige thematische Identität der drei durch verschiedene Taktart herausgestellten Teile* und eine geradezu pedantisch zu nennende innere Gliederung der drei Teile selbst mittelst strengster Nachbildung der Rhythmik des Diskant und eines der beiden Kontratenöre (bald des C. altus, bald des C. bassus). Das Raffinement dieser Struktur ist so frappierend, daß man nicht umhin können wird, nach ähnlichen Prinzipien des Aufbaues auch in anderen Werken der Zeit Umschau zu halten. Ich gebe den Diskant des merkwürdigen Werkes vollständig, lasse aber die anderen Stimmen weg (bis auf ein paar Stellen, wo die Kontratenöre am Aufbau konstitutiv beteiligt sind). Das Ergebnis der Analyse zwingt zu einer vollständigen Umwälzung der bisherigen Vorstellung von der Art der alten Meister zu arbeiten, da der Periodenbau, die Disposition über schwere Zeiten höherer Ordnung mit einer Konsequenz durchgeführt ist, welche ohne bewußtes Wollen kaum möglich scheint. Das erstaunlichste aber ist eine *freie Form der Variierung* ganz in der Art der 200 Jahre späteren deutschen Variationen-Suite Peurls, J. H. Scheins usw. Die drei (sämtlich im Tripeltakt stehenden) Teile sehen in der Tat so aus wie die Gaillarde, Courante und Tripla einer Suite Scheins (und zwar in dieser Reihenfolge); die Breitspurigkeit des ersten Teils ($^9/_8$) erscheint bereits im zweiten ($^3/_4$), noch mehr aber im dritten Teile

($^3/_8$) durch starke Vereinfachungen des Figurenwerks behoben. Durch die ganze Komposition sind drei Hauptglieder des Aufbaues deutlich zu verfolgen, nämlich ein sozusagen einleitendes, die Überschrift bildendes, dessen Modell das »Veni sancte spiritus« des Chorals ist (A), ein gerade einen viertaktigen Halbsatz füllender Kernteil (B) und als drittes ein paar epilogisierende, die Schlußwirkung bestätigende bzw. verlegende Anhänge (C). Die Ordnung dieser drei Glieder ist für alle drei Teile streng dieselbe: A B C, B C; A B C, B C. Das Glied A ist im ersten Teil dreitaktig, aber mit Schlußwirkungen auf das dritte ♩. jedes Taktes (Ordnung: Schwer-Leicht-Schwer), d. h. es sind statt drei eigentlich sechs Takte; der zweite und dritte Teil reduzieren seinen Umfang auf vier Takte, der zweite verschränkt zudem noch den Schlußtakt von A mit dem Anfangstakte von B; das Glied B behält in allen drei Teilen seine volle Form. Die stärksten Veränderungen erleidet C, das im ersten Teile drei sehr bestimmt hervortretende Schlußanhänge (4a, 4b, 4c) zeigt, deren dritter aber im ersten Satze mit dem Anfangstakte des Nachsatzes verschränkt wird (4c = 5). Der zweite Teil bringt statt drei nur zwei solcher Anhänge und verschränkt durchweg den Schlußtakt von C mit dem neuen Anfangstakte (4b = 5, 8b = 1). Der dritte Teil gibt nur je ein bestätigendes Motiv (4b im Contra altus, 8a im Diskant), das im Vordersatze eintaktig, im Nachsatze zweitaktig ist, so daß also das Glied C der Vordersätze auf einen einzigen Takt zusammenschrumpft. Eine noch breitere Darlegung des Sachverhaltes muß ich mir hier versagen; doch wird der durchbezeichnete Diskant dieselbe entbehrlich machen. Die Originalnotierung mußte, um diese Übersichtlichkeit zu ermöglichen, auf den achten Teil verkürzt werden (♩ statt 𝅜). Wieweit der dem Choral entnommene Tenor auf die Gestaltung des Ganzen Einfluß gehabt hat, mag unerörtert bleiben; daß seine Noten nur nach Maßgabe des Phantasiefluges der Gestaltung des Diskant untergestellt sind, ist sehr wahrscheinlich und ergibt sich schon daraus, daß seine Dauerwerte durchaus willkürlich wechselnde sind. Von dem vorher fertig rhythmisierten Tenor des Motetus der Ars antiqua steht er weit ab (s. Beilage I)!

Einen großen Einfluß auf die Kompositionen der Nachfolger Dunstaples scheint die dreistimmige Bearbeitung des »Crux fidelis« ausgeübt zu haben. Dieselbe hat weder einen streng durchgeführten Choraltenor, noch so strenge Nachbildungen von Teilen des Diskant wie das Veni sancte spiritus. Doch sind vier Melodieglieder als eigentlich konstitutive nicht zu verkennen, von denen jedoch keins ganz streng nachgebildet wiederkehrt, die vielmehr in freiester Weise ungebildet, bald erweitert, bald vereinfacht werden. Das erste

Teil I (Largo), 1. Hälfte.

A. Vorhang. — B. Kernteil. — C. Anhänge.

(zusammengeschoben mit Takt 5)

C. bassus.

B*. — C*.

2. Hälfte der 1. Hälfte streng nachgebildet.

zusammengeschoben mit Takt 5.

C. altus u. bassus.

Teil II (Andante), 1. Hälfte.

A — B — C

zusammengeschoben

zusammengeschoben

B* — C*.

(zusammengeschoben

2. Hälfte der 1. Hälfte streng nachgebildet.

A — B — C.

zusammengeschoben

zusammengeschoben

B*. — C*.

zusammengeschoben

Teil III (Allegretto), 1. Hälfte.

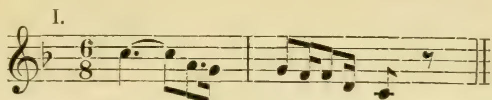
A — B — C — B* — C*.

2. Hälfte der 1. Hälfte streng nachgebildet.

A — B — C. — B*. — C*.

Fine
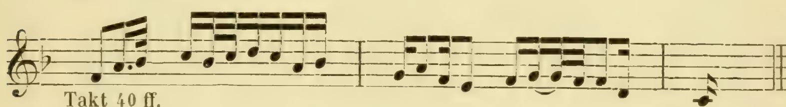
derselben, der Kopf des ganzen Stückes, der demselben seinen charakteristische Physiognomie gibt, steigt das erstemal in streng pentatonischer Gestalt von *c''* bis *c'* herab:

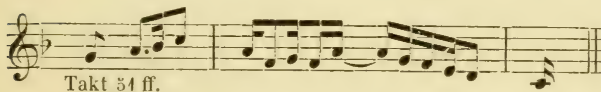


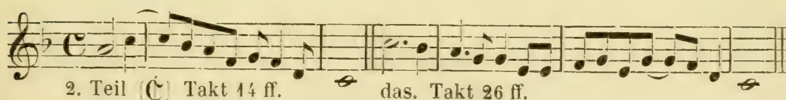
Der auffallende Abstieg bis zur Oktave hebt dasselbe in allen noch noch so freien Umgestaltungen immer wieder deutlich heraus:
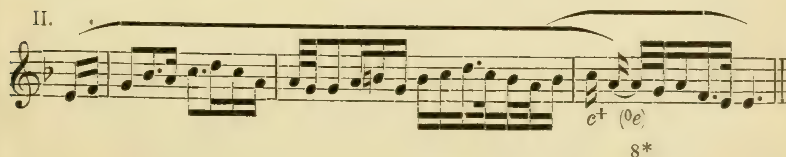




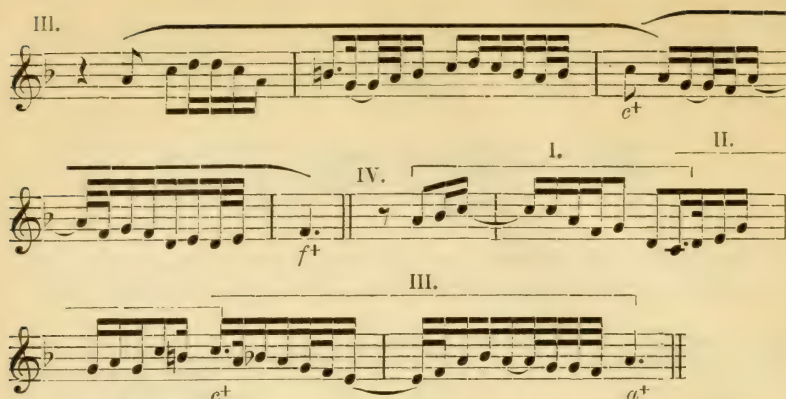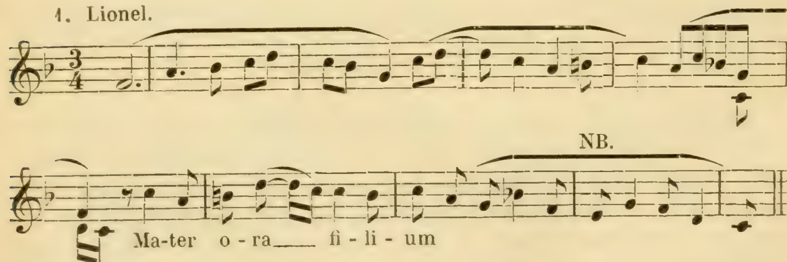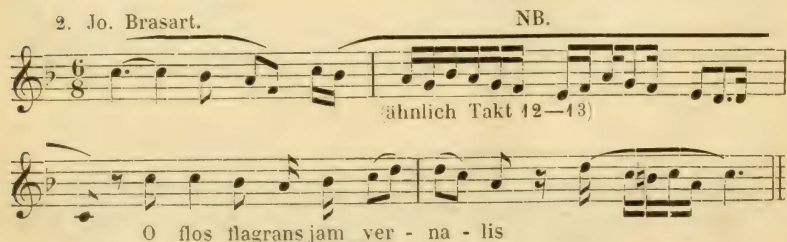






Das hohe *c* als markante Spitze des Anfangs ist aber auch den anderen drei Melodiegliedern eigen; doch wendet sich das zweite nach begonnenem Abstieg von *g'* aus wieder aufwärts zum Abschluß auf *c'* (*C*-dur-Akkord), doch das erstemal mit Trugfortschreitung der Unterstimme nach *a*; das dritte ist dem zweiten fast gleich, hängt aber noch den Abstieg bis *d'* an, vermeidet aber *c'* und schließt auf *f* (*F*-dur-Akkord); das vierte bringt enggedrängt das erste und zweite nacheinander und hängt eine phrygischen Schluß auf *a'* (*A*-dur-Akkord) an:



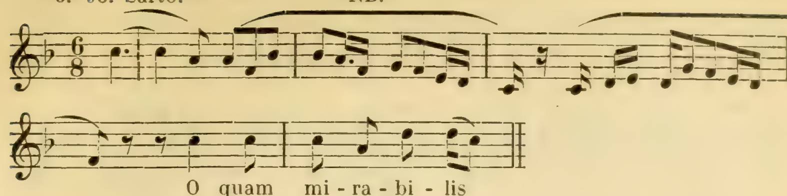


I, II, III und IV schließen in dieser Form direkt aneinander an und geben in Verbindung mit den oben gezeigten Umgestaltungen von I einen Begriff von der Faktur des ganzen; im übrigen verweise ich auf den Abdruck in den Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 183 ff. Die beiden Unterstimmen sind an der motivischen Arbeit nicht beteiligt, sondern bilden nur Harmonien, bzw. bringen Anklänge an die Choralmelodie. Der oben behauptete Einfluß auf die in Dunstaples Fußtapfen tretenden Komponisten zeigt sich z. B. in den Anfängen von Lionels »Mater ora filium« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 212), Joh. Sartos »O quam mirabilis« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 215) und Joh. Brasarts »O flos flagrans« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 102):



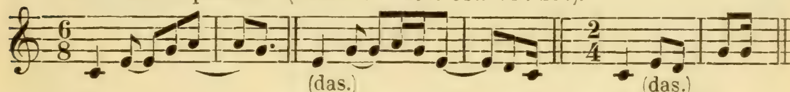


3. Jo. Sarto.

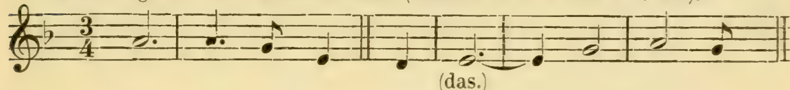


Die bei Dunstaple so häufigen pentatonischen Wendungen sind vielleicht mehr altkeltische Reminiszenzen als seine persönliche Erfindung; daß sie aber auch für die Melodik des gregorianischen Chorals von jeher charakteristisch sind, wissen wir ja (I. 2, S. 62 ff.). Immerhin wird man annehmen können, daß Dunstaples Melodik durch ihre pentatonischen Elemente den alten Geist, der die gregorianischen Melodien geschaffen, wieder aufleben ließ; sie mag wohl dadurch so stark anregend gewirkt haben. Es seien darum noch ein paar Beispiele angeführt:

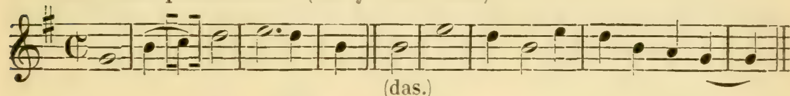
Veni sancte spiritus I (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 201).
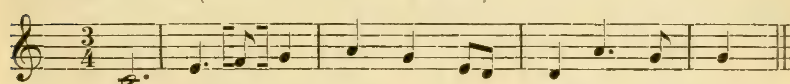


Salve regina mater misericordiae (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 191).



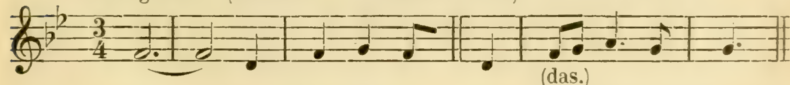
Sub tuam protectionem (Early Bodl. Mus.).

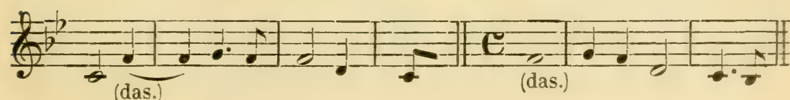


Sancte maria (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 197).



O crux gloriosa (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 187).





Eigenartige sich ergebende harmonische Reize dieser Art Melodik sind die vorhaltartige Einführung der Sexte als schwere Wechselnote, auch frei eintretend als »überhängende Sexte«:

a. b. c.

Brasart

Hier entsteht bei c ein Nonenvorhalt und nach der Oktavlösung desselben ein freies Herunterschlagen in die Sexte, das stark frappiert, da die eingeschaltete Pause deren Eigenschaft als Vorstufe zum Leitton (*h*) zunächst verbirgt. Auch in den Messenteilen der Komponisten der Epoche sind halbtonlose Bildungen der charakteristischen Anfangsmotive häufig. Hier sind einige Belege:

1. Lionel, Kyrie. (Trient 92, 1403.)

2. Spierinck. (Trient 87, 25.)

3. Brasart, Et in terra. (Trient 87, 74.)

4. Anonym. (Trient 92, 14, 87.)

5. Rich. Markham. (Trient 92, 1518.)

6. Anonym. (Trient 91, 1316.)

7. Bedingham. (Trient 88, 215 u. 90, 1099.)

8. Standley, Sanctus. (Trient 88, 439.)

9. Anonym, Sanctus. (Trient 89, 536.)

10. Lionel, Sanctus. (Trient 90, 984.)

11. Anonym. (Trient 91, 1356.)

12. Anonym. (Trient 90, 976.)

13. Anonym. (Trient 89, 57.)

14. Dunstaple, Agnus. (Trient 87, 16.)

Es ist wichtig zu konstatieren, daß Dunstaples Stil auf der souveränen Herrschaft des Diskant beruht, wenn auch ein obligater Tenor in einzelnen Fällen für dessen Entwicklung bestimmte Wege gewiesen hat (z. B. in dem dreistimmigen »Veni sancte spiritus«, wo dieselbe kurze Tenornotierung einmal schlicht, einmal in Gegenbewegung und einmal rückwärts zu lesen ist). Einem solchen Tenor irgendwie einen höheren ästhetischen Wert beizumessen, ist durchaus verkehrt; er ist für den Komponisten bei der Arbeit ein frei gewählter Zwang und kann in einzelnen Fällen, wo er eine an sich ansprechende Melodie in nicht übermäßig gedehnten Werten durchführt (z. B. in Dufays »La belle se siet«) auch vom Hörer andauernd verfolgt und genossen werden. Aber das sind Ausnahmefälle, die auch bereits im Motet des 13.—14. Jahrhunderts vorkommen (vgl. I. 2, S. 207 u. 243); jedenfalls sind sie nichts Dunstaple Eigentümliches, durch ihn Aufgebrachtes, sondern höchstens etwas, das auch bei Dunstaple nicht ganz verschwunden ist und durch seine Epoche hindurch sich bis ins 16. Jahrhundert hinein gehalten hat. Überall aber, wo ein solcher Obbligo fehlt, steht Dunstaple nicht auf dem Boden der französischen Ars antiqua, sondern vielmehr auf dem der Florentiner Ars nova, d. h. der Diskant ist nicht nur die in dem fertigen Werke dominierende, sondern auch die während der Komposition in erster Linie erfundene Stimme. Es wird Zeit, endlich einmal mit dem alten Märchen aufzuräumen, daß noch bis ins 16. Jahrhundert hinein der Tenor die Hauptmelodiestimme gewesen sei und erst im 16. Jahrhundert allmählich der Diskant die Führung erhalten habe und deshalb nicht mehr Discantus, sondern schlechthin Cantus benannt worden sei. Durch die Erkenntnis, daß die reich ausgestaltete Figuralmusik des 14.—15. Jahrhunderts zum allerkleinsten Teile vokal ist, hat ja freilich die Frage einen ganz anderen Sinn bekommen, da auch in Fällen, wo nur der Diskant figuriert ist und die zwei oder drei anderen Stimmen nur stützen und füllen, doch darum nicht der ganze Diskant ‚Canto' ist, d. h. gesungen wird, obgleich er zweifellos durchweg die führende Melodie ist. Schon seit den Florentiner Caccias und kanonischen Madrigalen sind aber auch Fälle in Menge nachweisbar, wo dem führenden ‚Canto' sich ein nachfolgender gesellt, beide aber ebenso durch instrumentale Teile umrahmt und von solchen unterbrochen sind. Die deutschen Komponisten des 15. Jahrhunderts

scheinen allerdings eine besondere Vorliebe dafür gehabt zu haben, den Tenor als wirklichen ‚Canto' zu behandeln, d. h. nur ihn singen zu lassen und zwar ganz ohne Zwischenspiele oder doch nur mit sehr geringfügigen, den Diskant und Kontratenor (eventuell auch einen Baß) aber den Instrumenten zuzuweisen. Eine solche Deutung, die meiner Ansicht nach für Stücke wie Adam von Fuldas »Apollo aller kunst ein hort«, Stoltzers »Heimlich bin ich in treuen dein« u. a. ganz unerläßlich ist, wird aber z. B. auch durch die spanischen Lieder mit ausgearbeiteter Lautenbegleitung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gestützt (vgl. Morphys Auswahl). Das sieht ja freilich beinahe so aus, als ob die alte Ansicht von der führenden Rolle des Tenor doch zu Recht bestände. In der Tat muß zugegeben werden, daß in solchen Fällen der Tenor die eigentliche Seele des Ganzen wird; aber das reiche instrumentale Gewand, in welches der Komponist die Tenormelodie hüllt, bringt etwas selbständig dem Gesange Gegenübertretendes, mit ihm Rivalisierendes, das schließlich doch seine Krönung im Diskant findet. Das gilt in vollem Umfange, solange die Verselbständigung der Stimmen gegeneinander noch nicht durch die gleichmäßige Durchdringung aller mit motivischen Imitationen auf ihren Höhepunkt geführt ist. D i e s e k o n s t i t u t i v e B e t e i l i g u n g a l l e r S t i m m e n a m A u f b a u d e s G a n z e n e n t w i c k e l t s i c h a b e r g e r a d e i m g e i s t l i c h e n L i e d e u n d v o l l e n d s i m S a t z v o n M e s s e n t e i l e n v i e l s p ä t e r a l s i m w e l t l i c h e n L i e d e. Während bereits Baude Cordier zu Anfang des Rondeau »Belle bonne sage« die drei (Instrumental-) Stimmen sukzessiv mit demselben Motiv eintreten läßt, ja schon die Florentiner Madrigalisten die Imitation auszubeuten wissen, fehlt dieselbe in Dunstaples und Lionels geistlichen Liedern und Messensätzen ganz und scheint erst durch Binchois und Dufay in den Kirchenstil eingeführt worden zu sein. Angesichts der oben aufgewiesenen raffinierten motivischen Arbeit Dunstaples innerhalb der einzelnen Stimmen ist das gewiß verwunderlich und nur damit zu erklären, daß die Komposition der Diskantstimme das erste und Hauptziel der Arbeit war und die Tenor- und Kontrastimmen nur akzessorische Bedeutung hatten. Die Technik Dunstaples bleibt also in dieser Hinsicht sogar hinter der der Florentiner Trecentisten zurück, die sie aber dagegen (soweit die wenigen erschlossenen Denkmäler zu beurteilen gestatten) wenigstens auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition in bezug auf Schmiegsamkeit und Ausdruckskraft der Melodieführung weit hinter sich läßt. Die beiden Spezimina weltlicher Komposition Dunstaples, die Chansons »O rosa, bella rosa« und »Puisque m'amour« beweisen aber, daß ihm der Reiz des imitatorischen Wechselspiels der Stimmen durchaus nicht unbekannt war. »O rosa,

bella rosa« ist zur Genüge abgedruckt. »Puisque m'amour« sieht mit Versuch der Herausstellung der instrumentalen Modi so aus:

John Dunstaple.

Larghetto. (instr.)

Puisque m'a-mour m'a pris en des - plai - sir (Text nur

(Tenor.)

soweit erhalten.)

NB.

NB.

(instr.)

(3/2)

(instr.)

(2/3)

NB.

NB.

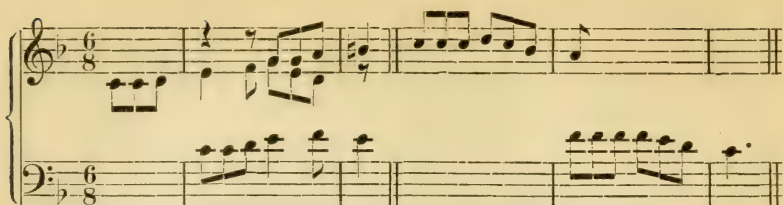
(instr.)

(4/1)
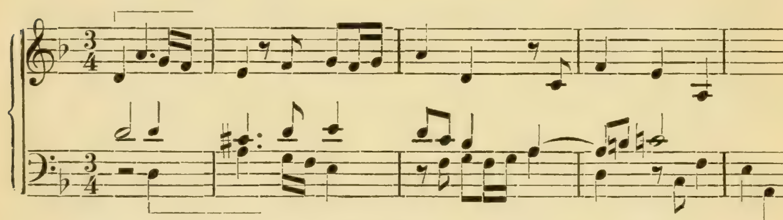
Da Capo.

(2/3)
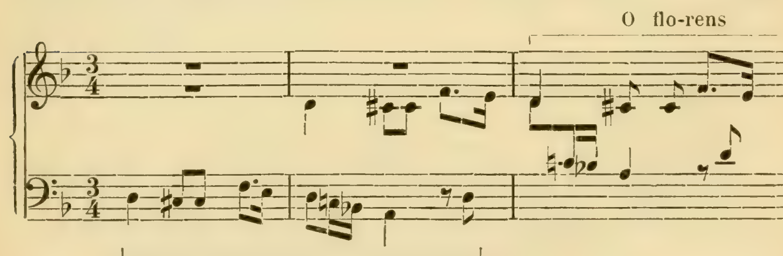
Dunstaples Kirchenstil knüpft nur an den Kirchenstil der Florentiner an und bildet denselben fort; die Übertragung der motivischen Imitation der Stimmen aus der weltlichen auf die geistliche Musik bringen erst Dufay und seine Nachfolger. Doch ist auch Dufay anscheinend erst allmählich dazu fortgeschritten. Seine Hymnen (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 159 ff.) zeigen auch, wo die Stimmen sukzessiv eintreten, keinerlei Versuch, zu imitieren. Das Ave regina coelorum (Haberl, Bausteine I. Beilage), das Magnificat VI[i] toni (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 169), das Magnificat VIII[i] toni (das. S. 174), das Salve regina (das. S. 178) erscheinen zwar auf den ersten Blick ziemlich reich an Imitationen, doch stellt sich heraus, daß die imitierten Motive nicht eigentlich durch den Text gezeugte, sondern sozusagen die Devise des Werkes bildende sind, sei es, daß sie dem Choral oder einer Chanson entnommen sind, oder daß sie freigewählte sind als gemeinschaftliche charakteristische Physiognomie für zusammengehörige Teile eines größeren Werkes, so in Dufays Magnificats, noch mehr aber in den Messen, für welche die Bestreitung aller Sätze mit demselben melodischen Material für das 15. Jahrhundert typisch ist. Allem Anscheine nach gebührt daher erst Okeghem das Verdienst, von der gleichviel ob zufälligen oder absichtlichen Imitation von Motiven, welche nicht der Text gezeugt hat, zur vollbewußten Ausnutzung der Imitation zur Verdeutlichung des Vortrags derselben Textworte durch sukzessives Einsetzen der Stimmen mit denselben Motiven fortgeschritten zu sein, und zwar nicht in der ja viel älteren Form des strengen Kanons, sondern vielmehr in der freien, nur zu Anfang jedes neuen Textabschnitts streng imitierenden, aber sogleich den Zwang der Nachahmung aufgebenden, sobald der Zweck erreicht ist, den neuen Abschnitt kenntlich zu machen, also der Technik, welche fortan für den Motettensatz und Messensatz ein Hauptfaktor wurde und es bis heute geblieben ist, die auf dem Umwege über das Ricercar des 16. Jahrhunderts zur Fuge führt. Okeghems erste Schüler Busnois und Compère handhaben das neue Mittel bereits als etwas durchaus Selbstverständliches. Zur Voraussetzung hat dasselbe allerdings, daß mehr als eine Vokalstimme disponiert sind (wenigstens kommt es erst dann zu seiner eigentlichen Bedeutung) und daß nicht der Satz Note gegen Note herrscht, sondern die Stimmen immer wieder sukzessiv eintreten. Diesen Umschwung hat aber eben anscheinend Okeghems Schule gebracht. Vor Okeghem sind wie gesagt nur Spuren solcher Imitationen nachweisbar. John Sartos »O quam mirabilis« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 215 [Trient 92]), dessen Abhängigkeit von Dunstaples »Crux fidelis« ich bereits betont habe, zeigt zwar mehrere bestimmt hervortretende Imitationen:
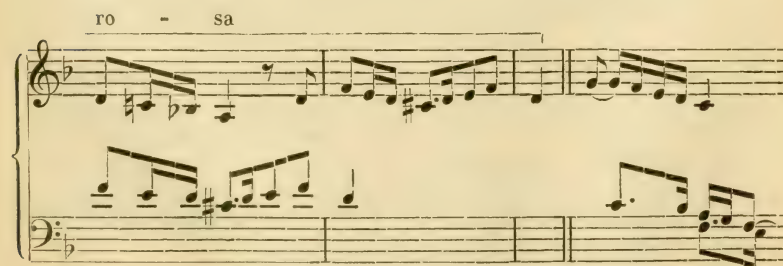


Viel bestimmter handhabt aber Jo. Touront in »O florens rosa« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 217 [Trient 88]) die Nachahmung der Stimmen als formgebendes Prinzip, zu Anfang (Vorspiel) durch vier Takte sogar streng kanonisch (auf die Herkunft der freien Imitation aus der kanonischen weisend):



auch zu Anfang des Gesangs noch auf längeren Strecken kanonisch:
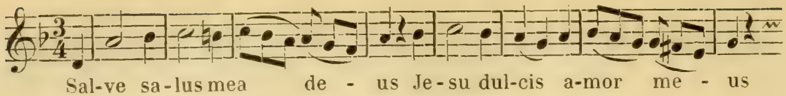




Pro no-bis omni-

bus

Wahrscheinlich ist aber bei Sarto und bei Touront nur eine Stimme vokal und die Imitationen sind daher instrumentale, wie sie in weltlichen Liedern schon seit 1400 sich finden. In Busnois »In hydraulis« (das freilich kein geistliches Lied ist) und im Compères Sängergebet sind dagegen wahrscheinlich sämtliche Stimmen vokal, wenn auch durchsetzt mit instrumentalen Teilen; die ähnlichen daselbst in Menge auftretenden Einkleidungen derselben Worte repräsentieren daher eine neue Praxis.

Durch die fortgesetzte Einschaltung instrumentaler Teile von zum Teil erheblichen Dimensionen wird der Einfluß der rhythmischen Struktur der Texte auf den Gesamtaufbau der Liedsätze sehr stark eingeschränkt, so daß es in manchen Fällen kaum bemerkbar wird, ob der Text streng gemessen ist oder nicht. Und doch steht außer Zweifel, daß ein ganz schlichter musikalischer Vortrag der Worte bis ins 16. Jahrhundert hinein die oberste Norm gewesen ist. Die nicht paraphrasierten Hymnen und Sequenzen auch des 15. Jahrhunderts zeigen daher die denkbar einfachste Struktur in voller Abhängigkeit vom Text, z. B. das dreistimmig Note gegen Note gesetzte »Salve salus« des Johannes de Lymburgia (Wolf, II. 35 [Bol. LM. 37]):



Hier sehen wir in der Gestaltung der Zeilenschlüsse zwar den Einfluß der instrumentalen Moduli und man wird aus derselben vielleicht schließen können, daß auch solche Tonsätze von den Instrumenten mitgespielt wurden; von einer Abscheidung instrumentaler Partien kann aber bei ihnen nicht die Rede sein, da das Metrum gebieterisch die Einbeziehung auch dieser Schlüsse in die Gesangsmelodie fordert. (Dagegen ist das ‚Ave mater' von Joh. de Lymburgia [Denkm. d. T. i. Öst. VII. 213] reich mit instrumentalen Teilen durchsetzt.) Ähnliche Beobachtungen wird man machen an Grossins »Himera dat hodierno« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, 208, nur zu Anfang ein paar kleine instrumentale Einschiebsel), an dem anonymen »Dies est laetitie« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 264), an Dufays Hymnen (das. 159 ff.) 1. Ad coenam agni und 4. Qui condolens, den beiden zweistimmigen Tonsätzen »Ecce quod natura« in Stainers Early Bodleian music (XXVII und LXXXVI), auch an mehreren der zweistimmigen englischen Lieder daselbst (What tydynges LXII, Make we joye LXI, Glad and blithe LXXI, usw.), welche das Fortbestehen der Setzweise Note gegen Note (Conductus-Manier) auch im 15. Jahrhundert belegen.

Nun halte man aber neben solche Beispiele schlicht konduktenartiger Faktur z. B. Brasarts paraphrasiertes »O flos flagrans«, dessen Text zwei Strophen in dem Maße des Stabat mater zeigt:

1. O flos flagrans jam vernalis,
Cujus ortus est regalis,
Virgo plena gratia,
Miserorum specialis
Adjuvatrixque legalis
Es tu dei filia.

2. Te laudantes hic in ima
Reple gratia divina,
Necnon a tristitia
Serva nos et ad quieta
Duc in ultima dieta
Paradisi gaudia.

zwischen beiden eingeschoben aber drei Zeilen ganz heterogener Messung (iambisch statt trochäisch):

Te supernorum regia
Laudant Sanctorum agmina
Pia virgo Maria!

Damit ist für den Aufbau des Ganzen eine Dreiteilung, ein A-B-A angeregt, die Einschaltung eines kontrastierenden Mittelteils, der zwar nur kurz ausgefallen ist, aber durch vier

Fermaten doch auffällig markiert wird. Innerhalb der beiden textlich vollständig gleich gebauten Strophen, die auch musikalisch ähnlich (aber keineswegs gleich) gestaltet sind, ist aber der Einfluß der Textzeilen auf die musikalische Struktur viel kleiner als man vermuten sollte. Ganz in der Weise der Florentiner Madrigalisten (und z. B. auch Machaults in De toutes flours) erscheinen die gesungenen Teile nicht eigentlich als Hauptglieder, sondern treten beinahe wie nur gelegentlich, ganz ungezwungen zwischen die den eigentlichen Faden spinnenden instrumentalen Partien, diese freilich nicht nur ergänzend, sondern zugleich ihnen ihre spezielle Bedeutung gebend, den Inhalt, die Absicht des Ganzen in Worten aussprechend. Darin gerade sehe ich den hohen Kunstwert dieser ganzen Gattung (der geistlichen wie der weltlichen Lieder), daß gerade so wie im modernen Kunstliede und auch im modernen Musikdrama Gesang und Instrumentalmusik zu einem kunstvoll gestalteten Ganzen verwoben sind, in welchem zwar bei weitem der Löwenanteil der Arbeit den Instrumenten zufällt, aber dennoch das Wort, die beseelte Menschenrede mit ihren bestimmte Vorstellungen weckenden Symbolen, dem Ganzen erst Sinn und Bedeutung gibt. Daß das geschehen kann, ohne daß die Gesangsphrasen den Kern der musikalischen Gestaltung bilden, hat das 15., ja das 14. Jahrhundert bereits vollständig begriffen. Die folgende analytische Notierung des Diskant des Brasartschen Liedes stellt zunächst die drei durch den Text gebotenen Hauptteile heraus, zeigt weiter, wie die beiden sechszeiligen Hauptstrophen entsprechend ihrer Reimgliederung zu drei und drei Versen (a a b; a a b) auch in der Melodie auf zwei Parallelsätze geführt haben, die aber sehr viel freier einander nachgebildet sind als die Parallelsätze in Dunstaples Veni Sancte Spiritus II. Vor allem ist über die drei zweitaktigen Gesangsphrasen jedesmal anders disponiert:

1. Takt 5—6, 7—8, 8b—8c.
2. » 1—2, 5—6, 7—8.
4. » 1—4 (!) 5—6, 7—8 (die erste Phrase gedehnt).
5. » 3—4, 3a—4a, 5—6.

Wenn auch meine Deutung des Periodenbaues vielleicht nicht durchaus zwingend ist, so wird doch jede andere Deutung dieselbe Variabilität für die Einfügung der Gesangsphasen ergeben müssen, da eben tatsächlich für jede der vier Halbstrophen die Gruppierung eine andere ist (1: a; a; b. 2: a; a + b. 4: a; a + b. 5: a + a; b); 2 und 4, die einander am ähnlichsten disponieren, unterscheiden sich doch durch das doppelt so lange Zwischenspiel von 2

gegenüber 4. Ganz besonders sei noch hingewiesen auf die prominente Rolle, welche das aus Dunstaples Crux fidelis stammende Motiv des Herabsteigens von *c''* bis *c'* spielt und zwar in 1, 2, 4 und 5 als Vordersatz der Periode, in 4 und 5 zwar nur bis *d'* gelangend, dafür aber in 5 am Schluß der Periode (Takt 7—8) noch einmal in knapperer Fassung wiederkehrend (s. Beilage II).

Zur Erhärtung meiner Behauptung, daß es für die reiche Gestaltungskunst der Liederkomponisten der Dufay-Epoche herzlich wenig verschlägt, ob sie einen metrischen oder einen unmetrischen Text bearbeiten, vergleiche man Brasarts »O flos flagrans« mit Johannes Sartos »O quam mirabilis«. Beide (übrigens, wie bemerkt, ungefähr gleich stark durch Dunstaples Crux fidelis beeinflußte) Werke sehen einander in der ganzen Faktur so ähnlich, daß man den uns doch im allgemeinen so wichtig dünkenden Unterschied der Beschaffenheit des Textes kaum empfindet. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt eben in beiden (und ebenso in einer großen Zahl anderer Werke der Zeit) so sehr im Instrumentalen, daß es keinen nennenswerten Unterschied macht, ob die gesungenen Stellen der Oberstimme Reimbeziehungen und abgezählte Silben haben oder nicht. Natürlich hat aber die Sinngliederung des Textes einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung im großen ausgeübt. Den drei Textteilen:

I. O quam mirabilis progenies,
Ex qua processit virgo Maria,
Abrahae scilicet et David prophetae,
Quibus promissio facta.
II. Sed inenarrabilis fuit illa,
De qua ortus fuit Dei filius,
Per quem redempti sumus,
Et in celestibus locati sumus.
III. Pro quibus tibi gratias referimus
Per saecula saeculorum
Amen.

entspricht eine deutliche Dreiteilung der Komposition, aber nicht als ein A-B-A wie bei Brasart, sondern vielmehr als ein A-A-B, wie auch die beiden ersten Teile des Textes offenbar parallel angelegt sind (der Reim von inenarrabilis auf mirabilis ist zwar ein zufälliger, tut aber seine Dienste) und der Rest nur eine Art ergänzenden Epilogs bildet. Es ist — da meines Wissens noch niemand versucht hat, solche ältere Stücke in ihrem Aufbau zu erklären, wohl der Mühe wert, auch hier den Cantus zu analysieren,

A. 1

O flos flagrans jam vernalis Cujus ortus est regalis Virgo plena gratia

2

Miserorum specialis Adjuvatrixque legalis es tu de tristitia.

B. 3

quasi ritardando

Te superiorum turba Laudant Sanctorum agmina Pia Virgo Maria!

A. 4.

quasi ritardando

Te laudantes hoc in tempore Reple gratia divina Nec non a tristitia

5.

Serva nos, et ad quieta Duc in ultima diei Paradisi gaudia

um die Parallelismen hervortreten zu lassen. Was über die paar Ansätze zu Imitationen zu bemerken war, ist oben erledigt; übrigens sind beide Unterstimmen (Tenor und Kontratenor) durchaus in der Weise Dunstaples und Dufays nur Stütze und Füllung; lebhafteres Figurenwerk fehlt ihnen gänzlich.

1. A.

(2) (4) (4 a)

O quam mi - ra - bi - lis (6) pro-ge - ni-

es (8) Ex qua pro-ces - sit vir - go

Ma - ri - a (4) (4 a)

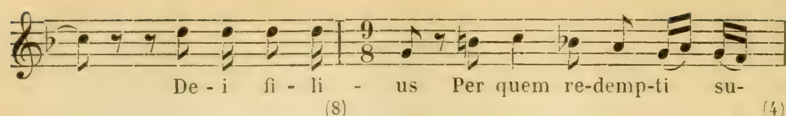
A - bra-hae sci - li - cet et Da - vid pro-phe-
(6)

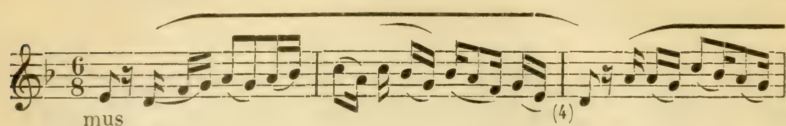
(apertum)
tae (8) Qui-bus pro-mis - si - o fac - ta.
(8a)

2. A.
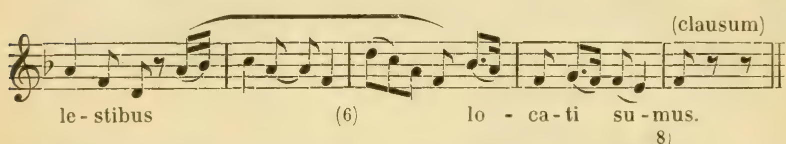
Sed in - e - nar - ra- bi - lis fu - it il - la
(2) (4)

(4 a) De qua or - tus fu - it
(6)

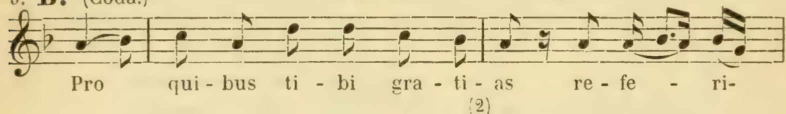


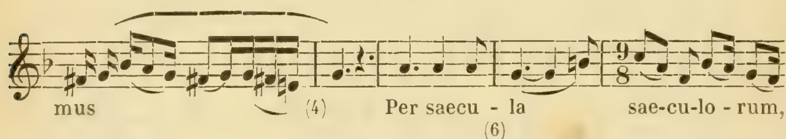


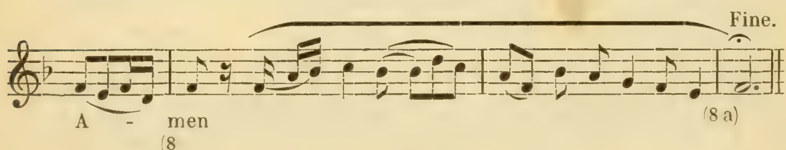




3. **B.** (Coda.)







Die wirklich liedmäßige Anlage tritt, denke ich, in dieser Analyse genügend deutlich hervor. Zur weiteren Illustration verweise ich auf das 4. Heft der »Alten Hausmusik« (acht Marienlieder von Lionel, Dunstaple, Brasart, Sarto, Touront und ein anonymes spanisches Stabat mater).

§ 62. **Motette und Messe vor Okeghem.**

Obgleich das französische Motet des 13. Jahrhunderts mit der seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aufkommenden und bis heute im wesentlichen sich gleich gebliebenen Form der mehr-

stimmigen Komposition von Psalmenversen und anderen Bibelworten, welche den Namen Motette (Motetus, Motectus, auch Motetum) trägt, sehr wenig gemein zu haben scheint, ist doch die Wurzel beider eine gemeinsame und die neue Form hat sich doch aus der alten entwickelt. Als gemeinsame Wurzel lernten wir kennen die zunächst wohl gewöhnlich improvisierten, seit dem 12. Jahrhundert aber auch notierten Ausschmückungen von Teilen der Gradualien und Allelujagesänge durch reich figurierte Oberstimmen in dem Organum purum und seinen mehr als zweistimmigen entwickelteren Formen (Triplum, Quadruplum). Ob diese reicher gestalteten Diskante anfänglich gesungen oder aber instrumental ausgeführt wurden, ist nicht erweislich, da sie textlos überliefert sind; wurden sie gesungen, so wird man ihnen vermutlich zuerst geistliche liedartige Texte untergelegt haben. Jedenfalls entwächst aber das Motet der Kirche, sobald es weltliche Liebeslieder als Diskante aufnimmt. Beispiele wie das I. 2, S. 247 angeführte, oder das von Aubry (Les plus anciens monuments etc. pl. VII) mitgeteilte »Virgne glorieuse« mögen diese älteste Praxis am getreuesten konserviert haben. Neben dem weltlichen Motett, das lange seinen Choraltenor als Merkzeichen seiner Abstammung mit sich herumgeschleppt hat, wurde aber das durchaus kirchliche Motett dauernd weiter gepflegt. Das Charakteristikum des eigentlichen Motet bleiben aber entsprechend der Definition Francos von Paris die ‚diversae litterae', d. h. jede Stimme hat anderen Text. Erst auf dem Umwege über das begleitete (paraphrasierte) Kirchenlied scheinen die Komponisten dazu gekommen zu sein, dies Prinzip aufzugeben. Doch steht z. B. noch das von Squire mitgeteilte St. Georgs-Motett von Thomas Damett (aus dem Old Hall MS.) durchaus auf dem Boden der alten Praxis (zwei verschiedene Hymnen über einen Benedicamus-Tenor). Von Dunstaples beiden Veni Sancte Spiritus ist das erste (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 201) ein echtes Motet mit dreierlei Text, Diskant: Veni Sancte Spiritus, Kontratenor: Consolator optimus, Tenor: Sancti Spiritus nobis assit gratia, mit Kanon für dreierlei Verwendung. Die zweite (einstimmige) Bearbeitung hat im Diskant und Alt das trochäische Veni Sancte Spiritus {et emitte caelitus etc., / et infunde penitus etc.,} im Baß das iambische Veni creator Spiritus und im Tenor ein Bruchstück desselben Hymnus »Mentes tuorum visita« etc. Von den übrigen mir bekannten Kirchenliedern Dunstaples haben wohl Crux fidelis, O crux gloriosa, Salve regina, Sancta Maria, Sub tuam protectionem (sämtlich in Denkm. d. T. i. Öst. VII) und Regina coeli laetare (in Wooldridges Early engl. harm.) nur eine Singstimme; das Quam pulchra es (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 190) ist wohl a cappella gemeint, aber Note gegen Note

gesetzt, d. h. gehört nicht zu den Motetten, sondern zu den Kondukten, für welche derselbe Text gleichzeitig in allen Stimmen selbstverständlich ist. Auch Dufays Hymnen gehören trotz einiger sukzessiven Stimmeneinsätze und einiger instrumentalen Moduli doch zu den Kondukten. Dagegen ist wohl den beiden, in den Denkm. d. T. i. Öst. VII. abgedruckten Magnificat (VI[1] und VIII[1] toni) von Dufay eine wirkliche Übergangsstellung zum Motet der Schule Okeghems einzuräumen. Wenn auch die wenigen vorkommenden Imitationen bei sukzessiven Stimmeneinsätzen in dem zweiten derselben nur das Choralmotiv angehen:



Ma - gni - fi - cat

z. B.

Et e-xul-ta-vit — Et mi-se - ri-cor - di-ae

Et e-xul-ta - vit — Et mi-se-ri - cor - di-ae

E-su-ri - entes — Glo - ri - a pa-tri

E - su - ri - en - tes — Glo - ri - a pa - tri

und nur eine andere unterläuft:

Qui-a re - spe - xit

Qui - a re - spe - xit (ebenfalls viermal)

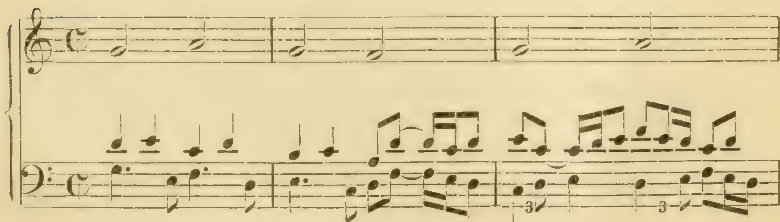
übrigens aber der konduktenartige Satz Note gegen Note vorherrscht, so ist doch durch die Einheitlichkeit des Textes für alle Stimmen trotz des fortgesetzten Wechsels dreistimmiger Note gegen Note gesetzten mit zweistimmigen Partien, die den Text zeitlich verschieben (unter offenbarem Anspruch beider Stimmen auf vokale Ausführung), die Annäherung an den Satz der späteren Motette sehr fühlbar. Doch tritt die durchgeführte Handhabung des neuen

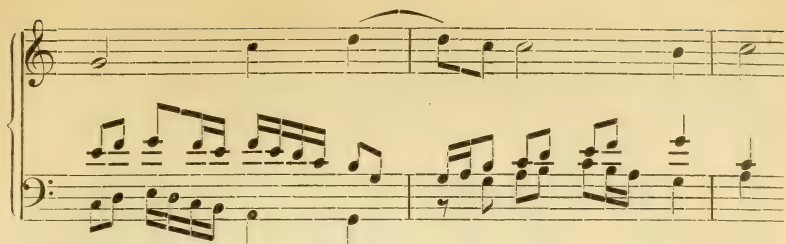
Mittels erst bestimmt in der Schule Okeghems hervor, dem man daher die Begründung der neuen Motette bedingungslos zusprechen muß. Wie Tinctoris die Ära reifer Kunst seit etwa 1430 (Epoche Dufay) datiert, so scheint Glarean die durch Okeghem bewirkte Schaffung des durchimitierenden Vokalstils im Auge zu haben, wenn er von seiner Zeit aus (1547) den Anbruch der klassischen Zeit der Mehrstimmigkeit 70 Jahre zurückdatiert, also bis 1470 (Dodekachordon, S. 113): »quales ante annos LXX plus minus finxerunt musici; neque enim ante annos C hae compositiones quatuor vocum fuere, ut mea fert opinio«. S. 240 unterscheidet er weitere Entwicklungsstufen während dieser 70 Jahre: »Vetusta ac simplicia et veluti hujus artis infantiae, quo pacto ante annos LXX opinor primi hujus artis inventores intonuere ... Ejus cantus simplicitate (ut ingenue quod cordi sedet dicam) mire nonnunquam oblector cum mecum antiquitatis simplicitatem contemplor ac nostrae intemperantiam musices animo perpendo. Est enim in eis mixta cum mira gravitate majestas quae non minus cordati hominis aureis demulcet quam multi inepti garritus ac lascivientium strepitus. Altera pubescentis jam artis ac adolescere incipientis denique ad maturiorem aetatem promotae, quo pacto ante annos XL (das wäre etwa 1495) cecinisse constat. Ea perplacent quippe quae sedata animum vere oblectant. Tertia hujus perfectae jam artis cui ut nihil addi potest ita nihil ei quam senium exspectandum quomodo XXV (1520) jam annis cecinerunt.« Da Glarean kein vager Schwätzer, sondern ein gründlicher Kenner der Musik der Zeit der Hochblüte des polyphonen Stils ist, so wird seiner Dreiteilung Gewicht beizulegen sein. Die »alten« Meister sind dann anscheinend für ihn Okeghem, Obrecht und die deutschen Zeitgenossen Adam von Fulda und Heinrich Isaak; die Repräsentanten der reiferen Zeit Josquin, Larue, Mouton, Brumel, Fevin, Richafort, während Sixt Dietrich, Ludwig Senfl und eine Reihe weiterer für die dritte Phase (seit 1520) übrig bleiben. Palestrina und Orlando Lasso konnte Glarean noch nicht kennen. Seine Klagen über Entartung mögen sich auf die Jannequin, Sermisy usw. beziehen. Von der Musik der Dufay-Epoche weiß er offenbar nichts mehr, jedenfalls kommt dieselbe für ihn nicht mehr als klassisch in Betracht. Die kleine Abschweifung sollte nur bekräftigen, daß mit Okeghem für das Bewußtsein der gebildeten Musiker des 16. Jahrhunderts eine neue Epoche beginnt, deren Charakteristikum der Satz mit vier Vokalstimmen (mit oder ohne instrumentale Episoden) ist, und zwar in durchgeführter imitatorischer Arbeit.

Von den deutschen Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts steht Heinrich Isaak (gest. 1517) in seinen Motetten

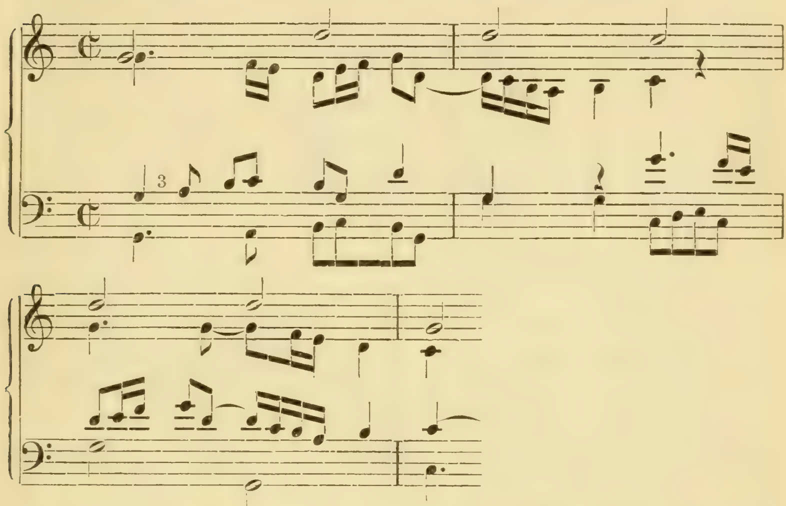
vollständig auf dem Standpunkte der Schule Okeghems; da er aber offenbar bedeutend jünger ist als Okeghem und ihm trotz seiner Allbekanntheit nirgend eine Führerschaft zugeschrieben wird, so kann er für die Stilreform der Motette nicht als Urheber in Frage kommen. Übrigens steht ja seine deutsche Herkunft trotz Glareans Aussage sehr in Frage, da sein Testament ihn als Ugonis de Flandria qualifiziert (van der Straaten, La musique aux Pays bas VIII. 539). Auch Alexander Agricola, der aber durch van der Straatens Forschungen als wirklicher Deutscher (Ackermann) restituiert ist, und Thomas Stoltzer können wohl Okeghem nicht die Palme streitig machen, sondern müssen wie Isaak als durch ihn beeinflußt angesehen werden. Dagegen repräsentieren aber Heinrich Finck und Adam von Fulda einen so eigenartig differenzierten Stil der Motett- bzw. geistlichen Liedkomposition, daß wir bei denselben ein wenig verweilen müssen. Für die Beurteilung der Schreibweise Adams von Fulda ist erst durch Cod. Z. 21 der Berliner Kgl. Bibliothek (Beschreibung von Eitner, Monatshefte f. MG. 1891) und Cod. 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek (vgl. meine Beschreibung in Haberls Kirchenmusikal. Jahrbuch 1897, sowie W. Niemanns Studie über Adam von Fulda, das. 1903) etwas reicheres Material zugänglich geworden. Den 16 damit nachweisbaren Tonsätzen Adams sind aber höchstwahrscheinlich eine ganze Reihe anonymer des Cod. 1494 zuzurechnen, deren Stil mit denjenigen Adams identisch ist; da das »Dies est laetitiae« Adams in Z. 21 mit A. F. gezeichnet ist, in Cod. 1494 aber anonym steht, so sind derartige Schlüsse wohl zu verantworten. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit Adams ist die Ausarbeitung kunstvoller mehrstimmiger Tonsätze zu einem hoch liegenden Cantus firmus, der durchaus choralmäßig in langen Noten fortschreitet, und dazu häufige Parallelführungen der Baßstimme mit einer der anderen Stimmen in Terzen oder Sexten, durch welche der Baß eine auffallende Beweglichkeit gewinnt, wie sie in der Dufay-Epoche sonst sehr selten ist, z. B. (Cod. 1494 Nr. 25, »Veni creator spiritus«, 3 v.):

Adam von Fulda.
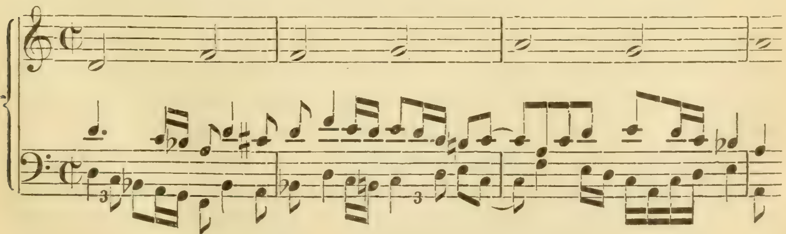




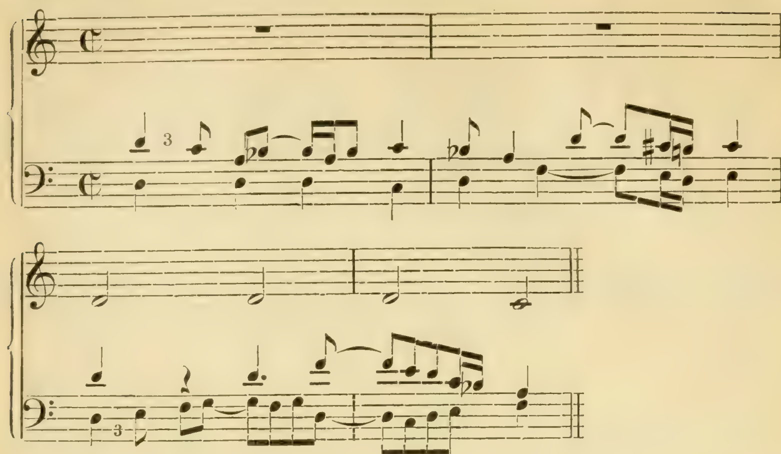
oder (Cod. 1494 Nr. 115, »Salve decus virginum« [?]):



Auch das Vermeiden von Stimmenkreuzungen, wenigstens eine entschiedene Tendenz, den Stimmen ihre relative Lage übereinander zu lassen, ist für Adam charakteristisch. Die Tonsätze, in denen dieser Stil durchgeführt ist, überwiegen in dem Cod. 1494 derartig, daß man denselben — mögen die Stücke Adam selbst oder einem Kreise, dem er angehörte, zuzuschreiben sein — als spezifisch für Deutschland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch ansehen muß. Man vergleiche z. B. das anonyme »Cujus magnifica est generatio« (Nr. 11):



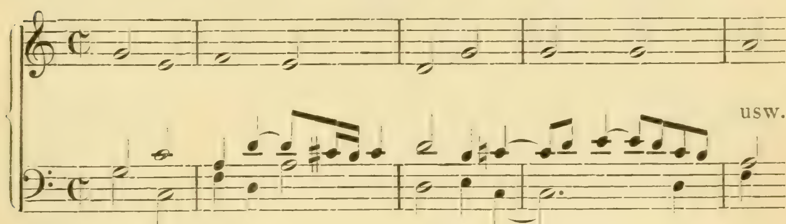
oder das gleichfalls anonyme »Veni redemptor« (Nr. 18):



Aber beinahe die Hälfte der Tonsätze des Leipziger Codex sieht ebenso aus. Doch haben auch die mit Adams Namen bezeichneten Stücke nicht alle den Cantus firmus im Diskant; im Tenor haben ihn das Pange lingua (1494 Nr. 3), Nuntius celso veniens (das. Nr. 6; aber nur als Kanon in der Oktave mit dem vorangehenden Diskant), Regali ex progenie (das. 109), In principio erat verbum (Z. 21 Nr. 1); in dem oben anfänglich mitgeteilten vierstimmigen Salve (1494 Nr. 115) springt sogar der Cantus firmus aus dem Diskant in den Baß und zuletzt in den Alt über, so daß ihn nur der Tenor nicht bekommt. In dem vierstimmigen Ut queant laxis (1494 Nr. 31) liegt der Cantus firmus im Tenor, wird aber beinahe kanonisch vom Diskant imitiert und klingt auch im Alt einige Male bestimmt an. Einen fremden Tenor (Te laudamus) hat nur das vierstimmige Sancta dei genitrix (1494 Nr. 120, Z. 21 Nr. 13), das aber in den drei anderen Stimmen auffällig gut imitierend gearbeitet ist. Ohne Cantus firmus glänzend durchimitiert gearbeitet ist das Magnificat V[i] toni (Z. 21 Nr. 31), auch das Namque triumphanti (Z. 21 Nr. 67), das textlose pavanenartige Stück mit Nachtanz, Z. 21 Nr. 82; die beiden Lieder »Ach hülff mich layd« (O vera laus et gloria, mit weltlichem Text bei Arndt von Aich, mit geistlichem [lateinischem] bei Glarean) und »Apollo, aller kunst ein hort« (Augsburger St.-Bibl., MS. 192a) haben den Tenor als Cantus und sind wohl in den drei anderen Stimmen instrumental.

Das Fazit dieser Betrachtung ist, daß Adam von Fulda entschieden dem wirklich durchimitierenden Motettensatze bedeutend näher steht als irgend ein Komponist vor der Schule Okeghems.

Da er Busnois in seinem theoretischen Traktat mit Auszeichnung erwähnt, so ist er wohl durch dessen Schreibweise beeinflußt; Busnois aber dokumentiert sich in seinem vierstimmigen »In hydraulis Pythagoras« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 105) als Nachfolger Okeghems (Haec Okeghem, qui cunctis praecinis). Es bleibt aber auf alle Fälle doch für Adam von Fulda ein gut Teil besonderer deutschen Eigenart übrig, die gegen den Stil der Niederländer stark absticht. Freilich möchte ich die Frage nicht entscheiden, ob nicht etwa die Tonsätze Adams mit durchgeführtem Cantus firmus in gleichen Noten gar ganz instrumental, nämlich für Orgel gemeint sind; dafür spricht wenigstens die Scheu vor Stimmenkreuzungen. Verlegt man den Cantus firmus ins Pedal (mit 4′ Register), so kann man die Sätze wohl der damaligen Orgeltechnik zumuten. Indes, gleichviel ob gesungen oder nicht (der Cantus firmus könnte auch sehr wohl gesungen und alles andere gespielt worden sein), auf alle Fälle bilden diese Stücke des Leipziger Codex 1494 und des Berliner Z. 21 höchst bemerkenswerte Erstlinge der künstlichen Choralbearbeitung, die sich von den freien Paraphrasen der Schule Dunstaples sehr bestimmt unterscheiden. Beiläufig sei angemerkt, daß das dreistimmige Conscendit jubilans von V. Florigal (1494 Nr. 24), der sonst nicht bekannt ist, diese Satzweise Adams mit einem überaus einfachen Beispiel vorbildet:



Heinrich Finck scheint nicht in dem Maße wie Adam von Fulda die Verlegung eines Cantus firmus in den Diskant zu lieben (doch hat sogar sein vierstimmiger Satz über »Wer ych ayn falck, so welt ich mich aufschwingen« [Leipzig, Cod. 1474 Nr. 118] die Melodie im Diskant), zeigt aber dieselbe Liebhaberei für einen Cantus firmus in gleichen Noten, während die anderen Stimmen figurieren, und dieselbe Belebung der Baßstimmen durch Anschluß an eine der oberen Stimmen in parallelen Terzen oder Sexten, auch dieselbe Sättigung der Harmonie, die offenbar schon damals den deutschen Komponisten Bedürfnissache war. Einige Takte der Bearbeitung des vierstimmigen »Sanctorum meritis« (Leipzig, Cod. 1474 Nr. 32) mögen genügen, die Ähnlichkeit mit dem

Stile Adams von Fulda darzutun, zugleich aber auch die gesteigerte Freude an der Imitation der Stimmen zu belegen:

(Choral.)

Klauseln.

Ut

Re

Sol

Trugschluß.

Hier ist besonders die dreifache Vorimitation des Anfangsmotivs des Chorals eine förmliche Vorausnahme der Choralkünste der deutschen Meister späterer Jahrhunderte (Haßler, ja Bach).

Daß Georg Rhaw noch 1542 zwei Bücher drei- und vierstimmiger (nebst einigen fünf- und sechsstimmigen) Hymnen druckte, in denen zwei deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, Thomas Stoltzer und Heinrich Finck am stärksten (mit 39 und 22 Nummern) vertreten sind, beweist nicht nur, wie fest deren Setzweise in Deutschland eingewurzelt war, sondern ist zugleich von großer Bedeutung für die Entstehung und Entwickelung des lutherischen Chorals.

Der Satz der Messen in der Epoche Dunstaple-Dufay bedarf nur noch weniger orientierenden Bemerkungen. Ganze fünfteilige Messen, mit Kyrie, Gloria (Et in terra), Credo (Patrem), Sanctus und Agnus

(Qui tollis) sind vor dieser Zeit nur vereinzelt nachweisbar, nämlich außer der dreistimmigen von Tournai (I. 2. 346) und der vierstimmigen Machaults (s. bei Joh. Wolf, Gesch. d. M.-N. das Kyrie, Christe und Credo), die beide übrigens obendrein ein ebenso komponiertes ‚Ita missa est' am Schluß haben, nur die der italienischen Trecentisten in der Pariser Handschrift f. ital. 568, die aber kein Kyrie hat. Auf einige weitere Handschriften, die Messen bzw. Messenteile italienischer Komponisten dieser Zeit enthalten, weist Fr. Ludwig hin (Sammelb. d. Int. MG., III. 1), leider ohne Proben mitzuteilen (Modena, Est. lat. 568, Venedig, Marc. it. cl. IV. 145). Für die Zeit seit Dunstaple ist reiches Material aufgewiesen durch die thematischen Kataloge der Trienter Codices (Denkm. d. T. i. Öst. VII) und des Old Hall-Manuskripts (Sammelb. d. Int. MG. II. 3), auch bereits einiges durch Abdruck zugänglich gemacht.

Wenn auch sehr zu wünschen ist, daß recht bald, besonders aus den Schätzen der Trienter Codices und des Old Hall-Manuskripts, mehr vollständige Messen oder doch zusammengehörige Messenteile veröffentlicht werden, sodaß es möglich wird, bestimmter den verschiedenen Komponisten die Würdigung angedeihen zu lassen, auf welche sie Anspruch haben und auch z. B. über ihre Abhängigkeit voneinander klarer zu sehen, so genügt doch das bisher zugängliche Material bereits, um festzustellen, daß der Stil der Messen der ersten zwei Drittel des 15. Jahrhunderts durchaus mit dem der geistlichen Lieder und Motetten identisch ist, d. h. den Diskant als eigentliche Hauptstimme behandelt (auch wo ein Cantus prius factus im Tenor auftritt), denselben mehr oder minder mit instrumentalen Moduli durchsetzt und in den entweder durch genaue Textunterlegung zweifellos kenntlich gemachten oder aber ohnehin leicht erkennbaren wirklichen Gesangsstellen eine ganz ausgezeichnete, sinngemäße Deklamation der Textteile zeigt, während für die anderen Stimmen der Text entweder ganz fehlt oder nur mit den Anfangsworten bei den einzelnen Hauptabschnitten angedeutet ist, jedenfalls aber nur mit großer Willkürlichkeit unterzubringen ist, und — das wichtigste — Imitationen, welche für dieselben Worte gleiche Melodieführung brächten, ganz fehlen. Die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Teile zu derselben Messe als einem einheitlichen Werke zeigt sogar in den Fällen, wo dieselben über einen obligaten Tenor geschrieben sind, eine sofort kenntliche thematische Identität der Anfänge der Sätze im Diskant (!), ein Umstand, auf den wohl bisher niemand genügend aufmerksam gemacht hat. Leider haben wir keine vollständige Messe von Dunstaple, welche beweisen könnte, daß dieser selbst das den italienischen Kirchenkomponisten vor seinem Auftreten gänzlich fremde Prinzip aufgebracht

hat. Nach Aufdeckung der raffinierten Variationenform seines vierstimmigen Veni creator kann man ihn wohl für den Vater der Idee halten, die in Taktart und Charakter verschiedenen Teile der Messe in dieser Weise zu verbinden. Die Ähnlichkeit des im thematischen Kataloge der Trienter Codices unter Cod. 87 Nr. 78 und Cod. 90 Nr. 971 verzeichneten Sanctus:



mit dem des Credo von Bologna 37 und Trient 92 Nr. 1462:



ist wahrscheinlich nur eine zufällige, auf Dunstaples Vorliebe für das Aufsteigen bis zur Sexte beruhende (vgl. Cecie Stainers thematischen Katalog, Sammelb. d. Int. MG., II. 1, Nr. 3, 6, 8, 9, 24, 36, 37, 40, 43), entspricht aber übrigens durchaus dem Maße von Veränderungen, daß die beibehaltenen Themen durch die veränderte Taktart bei solcher beabsichtigten Konservierung in den Messen der Nachfolger Dunstaples erleiden, wie wir gleich sehen werden. Für Dunstaples Messenstil mag eine kleine Probe genügen. Ich wähle dazu das obengenannte Credo, das Wooldridge in Early english harmony in photographischer Faksimilierung mitgeteilt hat; das Stück ist besonders geeignet zu bekräftigen, was ich oben über die Vortrefflichkeit von Dunstaples Deklamation gesagt habe. Der Text ist in der prächtigen Bologneser Handschrift sorgfältig untergelegt, so daß kein Zweifel möglich ist, wo die wenigen textlosen Moduli der Diskantstimme liegen. Merkwürdig und in seiner Art in der Zeit einzig dastehend ist das Fehlen einiger Bruchstücke des Symbolum im Diskant, welche zum Teil im Kontratenor auftreten, der also zweifellos ebenfalls vokal ist. Vollständig wird freilich der Text doch nicht. Es fehlen: Crucifixus . . . sepultus est, Et in Spiritum Sanctum . . . procedit, Et unam . . . ecclesiam, Et exspecto . . . mortuorum. Vielleicht war ein ergänzendes Eingreifen auch der Tenorstimme gemeint, zum mindesten für Et Spiritum Sanctum erscheint dasselbe geradezu unerläßlich, da der Text des Diskant zwischen »erit finis« und »qui cum patri et filio« eine geradezu unmögliche Lücke aufweist. Doch gibt das Manuskript dafür keinen Fingerzeig; der Tenor hat nur Teil-Stichworte. Was die Gesamtanlage des Stückes anlangt, ist es schwerlich zufällig, daß die drei durch die Taktart unterschiedenen Teile einander innig verwandte Anfänge haben (vgl. I. Takt 1—4, II. Takt 1—8, III. Takt 1—5).

John Dunstaple (Credo).

(Bologna L. M., Cod. 37.)

Pa-trem omni - po - ten - tem

Pa - trem om-ni-po-ten-

[Pa - trem om - ni - po - ten-

fac - to - rem coe - li et ter-

NB.

tem Et in u - num Do - mi - num J - he-

tem et in u - num Do - mi - num

rae vi - si - bi - li-um om - ni - um et in-vi-si - bi - li-

sum Chri - stum fi - li - um De-

J - he - sum Chri - - - - -

um et ex pa - tre na - tum an - te

i u - ni - ge - nitum

stum fi - li - um dei

om - ni - a sae - cu - la, ge - ni - tum non fac-tum

De - um de De - o, lu - men de lu-

Qui

tum, consubstan-ti - a - lem pa - tri, per

mi - ne, Deum ve - rum de De-o

prop - ter nos de - scendit de coe - lis

quem om - ni - a fac - ta sunt! et in-car-

ve-ro qui prop- ter nos ho - mi - nes

et ho - mo fac - tus est Cru - ci - fi-

na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma-

et propter no - stram sa - lu - tem

- - xus eti - am pro

ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus

de - scen - dit de

nobis sub Pon - tio Pi - la - to passus

est Et re - su - re-

cae - - lis Et a-

et se - pultus est. Et

xit ter - ti - a di - e se-cun - dum scriptu-

scen-dit in caelum se - det ad dex-te - ram pa - tris et

in Spi - ri - tum Sanc - tum

ras et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju-

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo-

Do-mi - num et vi-vi fi - cantem

di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - jus re - gni

- - ri - a ju - di - ca - re vi-vos

qui ex Pa - tre et Fi-

non e - rit fi - nis. Qui cum Pa - tre et

et mor - tu - os

li - o pro - ce - dit

Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca-

cu - jus re - gni non e - rit fi-

Et u - nam sanc - tam Ca - tho - li -

tur Qui lo - cu-tus est per prophe - tas. Con - fi-

nis.

cam et A-po-sto - - li - - cam

te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si-

Ec - cle - si - am. Et exspecto

o-nem pec - ca - to - - - rum. Et vi-

Et vi-

re - sur-rec - ti - o - nem mor-tu - o - rum] Et

tam ven-tu - ri sae - cu - li!

tam ventu - ri sae - cu-li!

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li!

Fine.

A - men!

A - men!

A - men

Eine solche Verteilung des einheitlichen Textes ist wie gesagt etwas durchaus Abnormes; dieselbe macht den Satz zu einem seltsamen Mittelding zwischen einem Motet alten Stils mit verschiedenem Text allen Stimmen und einer Motette späterer Art mit sukzessivem Vortrag eines allen Stimmen gemeinsamen Textes.

Die beiden Messensätze (Sanctus und Agnus) des wohl Dunstaple gleichaltrigen, jedenfalls neben Lionel zu den ersten Vertretern seiner Schule gehörigen John Benet, welche Wooldridge in Early engl. harm. mitteilt, gehören zusammen als Teile derselben Messe. Nicht nur die vorausgeschickte Choralintonation ist übereinstimmend:





sondern auch die mehrstimmigen Anfänge der beiden Sätze sind einander angeglichen:

Qui tol-lis pec - ca-ta mun - di

(Tenor)

(Kontratenor)

und:

Sanc - - tus

Wie in den beiden Magnificat von Dufay wechseln in Benets Sanctus und Agnus dreistimmige Sätze mit zweistimmigen; die zweistimmigen sind aber bei Benet im Diskant (im Agnus auch im Tenor) mit ‚Unus', die dreistimmigen mit ‚Chorus' bezeichnet, was wohl auf solistische Besetzung der zweistimmigen Teile gedeutet werden muß, so daß damit die Unterscheidung von Soli und Tutti bis in die Zeit Dunstaples belegt ist. Bemerkenswert ist auch, daß die Zweistimmigkeit des Pleni sunt coeli und des Benedictus, welche später allgemein in Aufnahme kommt, bereits bei Benet auftritt (das dreistimmige Sanctus des Gratiosus de Padua [Wolf, Gesch. d. MN. II. 62] behält noch die Dreistimmigkeit durchweg bei, desgleichen das Sanctus von Roy Henry im Old Hall-MS.). Imitationen der Stimmen untereinander fehlen gänzlich. Text ist zwar allen Stimmen beigeschrieben, doch im Kontra und Tenor abgekürzt und nicht so untergelegt, daß man vokale Ausführung anzunehmen gezwungen wäre. Der Text des Diskant ist aber vollständig und daher eine Ergänzung durch Eingreifen anderer Stimmen hier nicht geboten. Allerdings enthalten sich aber besonders im Sanctus sowohl der Kontratenor als auch der Tenor ganz des sprunghaften Wesens und der langen Haltetöne, welche auf instrumentale Ausführung deuten, und zeigen mehr geschlossene melodische Führung in mäßigem Umfange, so daß eine vokale Ausführung nicht aus-

geschlossen erscheint. Es ist also in dieser Hinsicht ein Unterschied gegenüber dem Satz der geistlichen Lieder zu konstatieren.

Von Lionel enthalten die Trienter Codices eine Messe (ohne Kyrie) mit dem Tenor »Rex saeculorum«, deren vier Sätze ihr Anfangsmotiv dem Cantus firmus des Tenors entnehmen (im Gloria nicht im Diskant, sondern im Kontratenor):

(Cantus firmus.) Gloria.

Credo.

Sanctus. Agnus.

Die von Squire notierten Anfänge der Messenteile des Old Hall-MS., desgleichen die des thematischen Katalogs der Trienter Codices lassen für eine große Zahl auf gruppenweise Zusammengehörigkeit schließen. Doch will ich mit ihrem Aufweise nicht aufhalten, da nur eine genaue Untersuchung der Werke selbst die Richtigkeit solcher Schlüsse verbürgen kann. Es kam mir nur darauf an, zu betonen, daß das Zusammenschließen der Teile der Messe zur Einheitlichkeit durch übereinstimmende prägnante Kopfmotive bis in die Zeit Dunstaples zurückgeht. Anfänglich mag die Übereinstimmung öfter durch die Bezugnahme auf einen obligaten Tenor als das θέμα des ganzen Werks veranlaßt gewesen sein (vgl. Glarean S. 460); später ist das wenigstens in sehr vielen Fällen nicht der Fall, vielmehr tritt neben einem solchen Cantus firmus oder trotz eines solchen die bewußte Festhaltung selbst erfundener Motive in den Vordergrund. Halten wir uns an vollständig im Druck vorliegende Messen, so mögen die drei Messen über O rosa, bella rosa den Vortritt haben, obgleich sie in den jüngeren Trienter Codices stehen (Cod. 88, 89, 90); die erste derselben dokumentiert sich zweifellos als relativ alt durch das gänzliche Fehlen von Imitationen wortgezeugter Motive für dieselben Worte in anderen Stimmen. Die Frage, ob nicht vielleicht gar Dunstaple selbst als Autor dieser interessanten Umarbeitung einer Chanson zu einer ganzen Messe in Frage kommt, mag auf sich beruhen; der Stil widerspricht dem nicht. Auf alle Fälle liegt,

obgleich der Tenor notengetreu, aber mit starken rhythmischen Veränderungen konserviert und auch die erste Diskantphrase übernommen ist, ein vollständig neues Werk vor, dessen einzelne Sätze sämtlich mit derselben Diskantphrase beginnen:

Ky - - - ri - e.
Et in ter - ra.
Pa - - - - trem.
Sanc - - - tus.
A - - - - gnus.
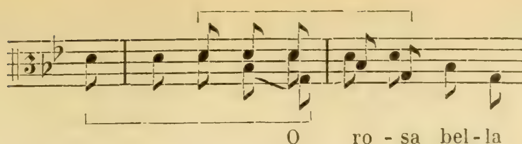
Daß nicht etwa die Übernahme des Tenors von Dunstaples Chanson die Konservierung dieser Diskantphrase bedingt hat, geht daraus hervor, daß nicht ein einziges Mal in der ganzen Messe unter derselben dieselben Noten im Tenor erscheinen wie in der Chanson; im Kyrie beginnt der Tenor erst auf den zweiten Takt, in den anderen Sätzen erst sehr viel später.

Offenbar war es aber vielmehr dem Komponisten der Messe gerade um diesen hübschen Diskantanfang zu tun.

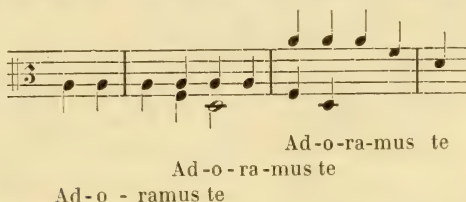
Das bestätigt auch die zweite O bella rosa-Messe (Denkm. d. T. i. Öst. XI. 13 ff.), die den Tenor Dunstaples überhaupt nicht benutzt, wohl aber seinen Diskant (in die Unterquinte transponiert) von der ersten bis zur letzten Note in sämtlichen Sätzen als Mittelstimme (Kontratenor), so daß sowohl ein ganz neuer Diskant als ein neuer Tenor entstehen. Aber während der Tenor in jedem der Sätze andere Wege geht und auch der Diskant nach einer beschränkten Anzahl von Takten neue Gestaltungen annimmt: die ersten sieben Takte sind in allen fünf Sätzen im Diskant (und Kontratenor) gleichlautend:

(Diskant.)
(Kontratenor.)

Diese zweite Messe geht auch nicht wie die erste achtlos an der hübschen Durchimitierung der Chanson vorüber:

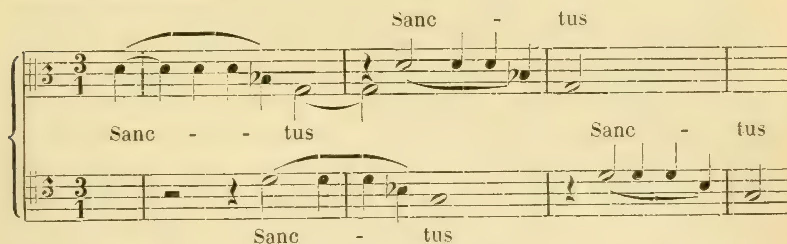


die in der Chanson zwar sicher nur in einer Stimme vokal ist, im Gloria der Messe aber mit ausdrücklich beigeschriebenem Text aller drei Stimmen vokal nachgebildet wird, ein Beweis, daß diese zweite Messe bereits in den Kreis der Schule Okeghems gehört:
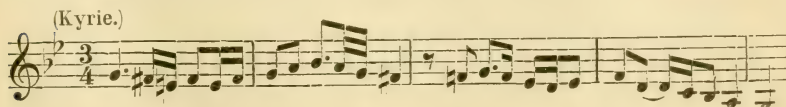


Außerdem imitiert aber die Stelle nur der Tenor im Kyrie.

Die dritte (vierstimmige) Messe bringt die Imitation in der Fassung nach Trient. Cod. 89 in drei, in der Fassung Modena Est. V. H. 10 in allen vier Stimmen im Sanctus und zwar auf das Wort »Sanctus«, also wohl mit dreifacher Reperkussion, wie sie oft im Choral vorkommt:



führt aber außerdem das wirksame Dreiklangsmotiv noch einigemal imitiert ein, wo der Cantus firmus schweigt, also direkte Veranlassung nicht vorliegt (laudamus te; factorem coeli).

Auch diese dritte Messe, die wieder den Dunstapleschen Tenor als Cantus firmus im Tenor durchführt, hat aber für sämtliche fünf Sätze ein und dasselbe Kopfmotiv, das mit dem des Dunstapleschen Diskant verwandt aber nicht identisch ist:



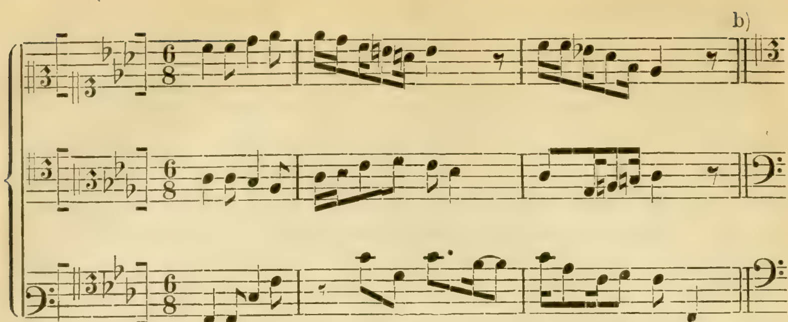
Am stärksten verändern dasselbe das Sanctus und Agnus; doch bleibt es auch in ihnen kenntlich.

Bezüglich der Faktur der drei Messen ist noch zu bemerken, daß der Wechsel der Anzahl der beteiligten Stimmen zur Erzielung differenzierter Wirkungen mit Bedacht ausgenutzt wird, auch schon in der ersten wie gesagt sicher älteren.

Außer den zweistimmigen Sätzen vor Eintritt des Tenor zu Anfang des Gloria, Credo, Sanctus und Agnus finden sich in der ersten Messe noch innerhalb der Sätze mit Duo bezeichnete (solistische) Teile, in denen der Tenor ausgeschieden ist, nämlich im Gloria das »Quoniam tu solus«, im Credo: »Et incarnatus« und »Crucifixus«, im Sanctus: »Pleni sunt coeli« und »Benedictus«, im Agnus: das zweite »Agnus«, so daß also der spätere allgemeine Brauch bereits angebahnt scheint. Die zweite Messe, deren Tenor ja eigentlich die als Kontratenor bezeichnete Stimme ist (Dunstaples Diskant), vermehrt die Zahl der nur zweistimmigen Teile dadurch, daß wiederholt, wenn der Tenor eintritt, der Kontratenor schweigt, so daß zweierlei zweistimmige Teile direkt aufeinander folgen, im ersten Kyrie: Takt 1—7 Diskant und Kontra, Takt 8—15 Diskant und Tenor, Takt 16—26 dreistimmig (hier Reprise des ersten Kyrie :||); im Christe: Takt 27—34 D. und T., 35—42 dreistimmig (hier wieder :||); im zweiten Kyrie: 44—51 D. und T., 52—54 Kontra und Tenor (!), 55—60 dreistimmig, 61—65 D. und K., 66—72 (Schluß) dreistimmig; ähnlich in den anderen Sätzen, doch anscheinend mehr des Wechsels als solchen willen als zu bestimmter Charakteristik, z. B. sind im Gloria das »Adoramus te« und »Gratias agimus« voll dreistimmig, dagegen das »Domine deus, rex coelestis« zweistimmig gesetzt; doch treten immerhin das »Miserere nobis«, »Suscipe deprecationem« und »Quoniam tu solus« durch die Zweistimmigkeit gut heraus. Solistische Sätze (als Duo bezeichnet) sind nur im Credo das »Qui propter nos . . . factus est« für Kontra und Tenor, das »Crucifixus . . . sepultus est« für Diskant und Tenor, das »Qui ex patre . . . prophetas« für Diskant und Kontra. Von den 180 Takten des Credo sind nur 50 dreistimmig gesetzt, von den 104 Takten des Sanctus 35, im Agnus von 90 Takten 36 (Duos: Benedictus und zweites Agnus). Die dritte Messe ist im ganzen voller gesetzt, nicht nur sofern sie vier statt drei Stimmen disponiert, sondern auch durch die Einschränkung der Klangfarbenwechsel (Verminderung der Stimmenzahl). Dreistimmigkeit entsteht nur, wo der Tenor pausiert, zweistimmig sind in dem mit einigen Tropen durchsetzten Kyrie das »O Paraclite« (Takt 61—64 D. und Baß, 65—67 Alt und Tenor), im Gloria der Anfang bis Glorificamus te (Takt 1—16 D. und Alt; Takt 17—20 sind durch Hinzutritt des Basses dreistimmig), ferner

das »Qui tollis« (Takt 56—72 D. und Alt; Takt 73—79 »Suscipe« dreistimmig [ohne Tenor], auch gegen das Ende sind Takt 107—116 dreistimmig [ohne Tenor]). Das Credo beginnt zweistimmig (D. u. A. Takt 1—24); Takt 25—29 »Filium dei« fehlt noch der Tenor, auch Takt 57—60 schweigt derselbe; auch das »Incarnatus« und »Crucifixus« (Takt 72—98) sind zweistimmig (D. u. A.), der Tenor fehlt noch bis Takt 111 (»Et in spiritum«) und verstummt während des »Qui cum patre et filio« (Takt 125—133) und »mortuorum, et vitam venturi saeculi« (Takt 165—173). Noch voller gesetzt sind das Sanctus und Agnus, beide gleich voll vierstimmig beginnend; doch ist das »Pleni sunt coeli« dreistimmig (die ersten drei Takte zweistimmig) gesetzt und das »Benedictus« wechselt zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit, welch letztere merkwürdigerweise auch das letzte »Osanna« vorzieht. Im Agnus ist das zweite Agnus zweistimmig, sonst alles voll vierstimmig.

Die drei Messen führen uns, wie gesagt, bereits mitten hinein in die Praxis des Messensatzes bezüglich der typischen Behandlung einzelner Partien und der Gesamtanlage. Was noch fehlt ist wieder nur die prinzipiell durchgeführte Imitation. Einen tüchtigen Schritt vorwärts bringt uns in dieser Beziehung Dufays Messe über »Se la face ay pale«. Sowohl die Chanson als die vollständige Messe haben uns die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (VII. 251 bzw. 120—144) zugänglich gemacht. Zunächst ein Wort über die Tonalität. Gewiß ist es auffällig, daß die rührende Liebesklage der originalen dreistimmigen Chanson in *C*-dur stehen soll; aber es steht da auch Takt 14 im Kontra ein ganz bitterböses *b* mit nachfolgendem *c*, das die Herausgeber in *es* verwandeln zu müssen glauben. Aber auch Takt 17 zeigt für den Tenor ein ♭ vor *h*, bringt auch sonst noch einige *b* statt *h*, die uns heute empfindlich stören. Sollten diese störenden ♭ nicht Fingerzeige sein, daß der Satz transponiert gemeint ist? Der Tenor ist in der dreistimmigen Chanson und in der Messe mit Altschlüssel notiert, obgleich er mit Tenorschlüssel ebenfalls ohne Hilfslinie ausgekommen wäre; liest man ihn nun aber mit Tenorschlüssel ab, so steht er in reinem *A*-moll, das böse *b* im Kontra Takt 14 wird zu einem Warnungs-♮ auf der *g*-Stufe und auch das im Tenor Takt 17 bereitet auf den phrygischen Schluß vor. Mit anderen Worten, gemeint ist die Tonlage der Notierung (Finalis *c*) aber mit den Tonverhältnissen, wie sie sich ergeben, wenn man mit einer Terz höheren Schlüsseln liest:



Das heißt also, gemeint ist für die Ausführung die Transposition *Ut* = *b*, welche der Finalis *c* die Stufenbedeutung *Re* gibt; vorgestellt aber wird das Singen in der Lage von *A*-moll, das streng genommen im Sinne der alten Lehre selbst eine Transposition von *D* dorisch in die Oberquinte ist (*Ut* = *g*, also *a* = *Re*). Volle Klarheit über die selbstverständlichen Kadenzen und die durch sie bedingten chromatischen Veränderungen ergibt sich daher, wenn man die Notierung als dorisch in originaler Lage liest, also mit den hier am Ende (b) beigefügten Schlüsseln (aber eine Oktave höher). Dann sieht die Chanson so aus:
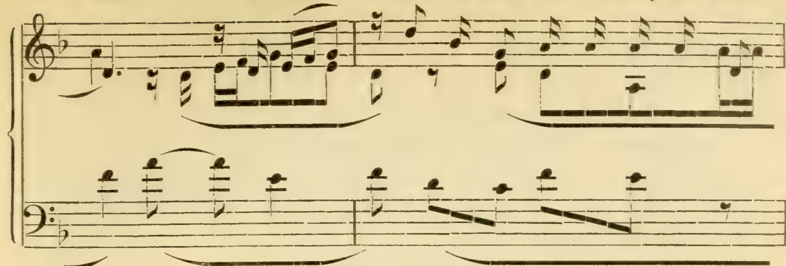
Guillaume Dufay (Chanson).
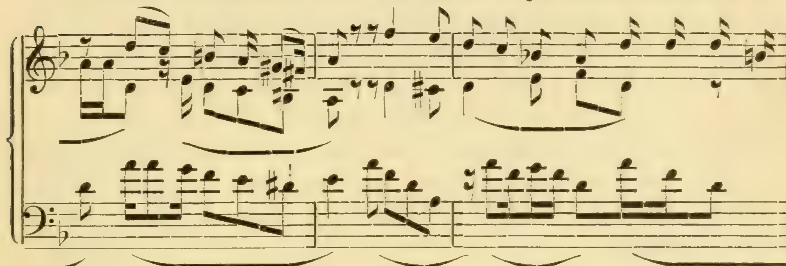
(Oxford Can. 213, Rom Urb. 1411, Padu UB. 362.)
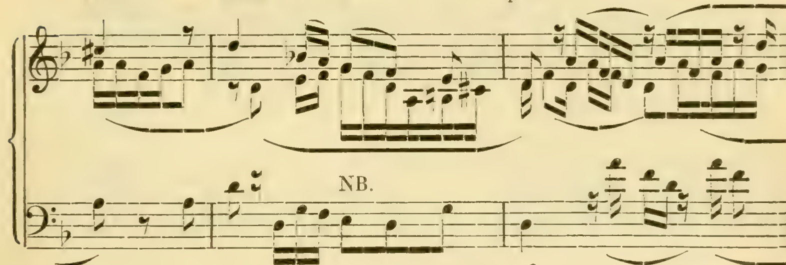
Se la face ay pa - le La cause est a-

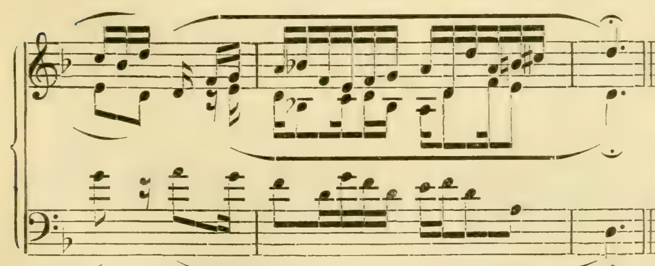
(Tenor.)

mer C'et la prin - ci - pa - le Et tant m'est a-







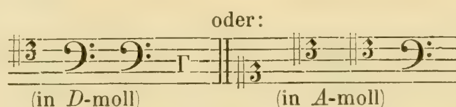


3 Strophen.

NB. Hier ist in Denkm. d. T. i. Ö. VII. der häßliche Druckfehler (Oktaven zwischen Tenor und Kontra) aus dem Tenor der Messe zu korrigieren. Stainer (Dufay S. 142) hat ihn nicht.

Natürlich sind aus dieser Klarstellung der Tonalität der Chanson Folgerungen für die Tonalität der ebenfalls von Dufay selbst herrührenden Messe zu ziehen. Daß die anonyme vierstimmige Bearbeitung auch in Trient 89 und dem Waltherschen Liederbuche, die Tenor und Diskant konserviert, der Chanson bei der Transkription um eine Quinte tiefer Durtonalität gegeben hat (*G* als *Ut*, ein ♯ vorgezeichnet!), beweist nichts gegen Dufay selbst, zumal der Anonymus das störende ♭ des Tenor verleugnet und auch die des Kontra durch Andersführung umgeht.
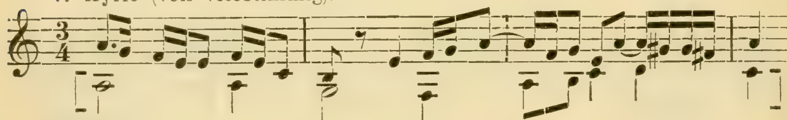
Die Messe ist also mit den Schlüsseln:



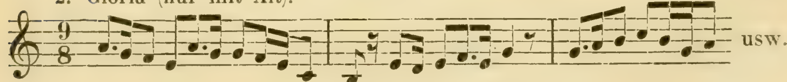
oder wie sie dasteht mit drei ♭ (in *C*-moll) zu lesen statt in *C*-dur. Ich gebe der Einfachheit wegen die Zitate mit Lesung in *A*-moll.

Auch Dufay gibt sämtlichen Sätzen der Messe denselben Themakopf im Diskant:
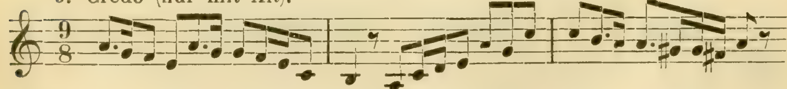
1. Kyrie (voll vierstimmig).
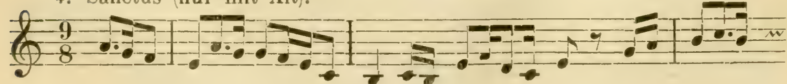


2. Gloria (nur mit Alt).



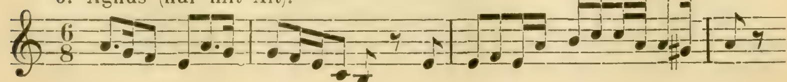
3. Credo (nur mit Alt).



4. Sanctus (nur mit Alt).

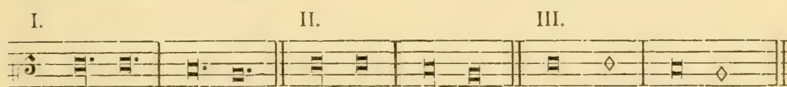


5. Agnus (nur mit Alt).



Die Absichtlichkeit gleicher Anfänge ist nicht zu verkennen; sie ist aber wahrscheinlich für Dufay bereits traditionell.

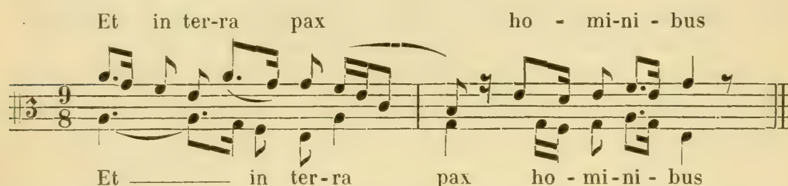
In bezug auf Wechsel der Stimmenzahl disponiert Dufay sehr zielbewußt. Die beiden Kyrie sind voll vierstimmig gesetzt; dadurch hebt sich das Christe, in welchem der Tenor ganz schweigt und bis auf die dreistimmigen sieben Schlußtakte die drei Möglichkeiten der Zweistimmigkeit sich ablösen (Takt 38—47 D. und A., 48—58 A. und B., 59—70 D. und B.), charakteristisch heraus. Das Gloria verbraucht den Cantus firmus dreimal, das erstemal im Modus perfectus und Tempus perfectum ($^9/_8$-Takt), das zweitemal (von dem aber zweistimmig [D. u. A.] beginnenden »Qui tollis« ab) im Modus perfectus und Tempus imperfectum ($^3/_4$-Takt), das drittemal von dem ebenfalls zweistimmig (A. u. B.) beginnenden »Cum sancto spiritu« ab im Modus imperfectus und Tempus perfectum ($^6/_8$-Takt), so daß der Cantus firmus allmählich seine abstechenden langen Noten aufgibt und zuletzt einerlei Bewegungsart mit den anderen Stimmen hat:



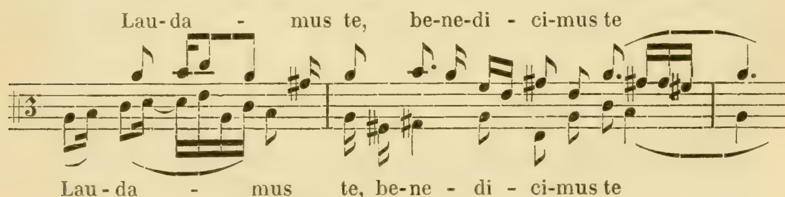
Ebenso ist das Credo angelegt. I. potenzierter Tripeltakt ($^9/_8$), zweistimmig beginnend und das Incarnatus und Crucifixus durch Zwei- und Dreistimmigkeit heraushebend, II. in höherer Ordnung dreiteiliger Takt ($^3/_4$), von Iterum venturus est ab zweistimmig beginnend und ein paarmal für wenige Takte durch Drei- und Zweistimmigkeit den Vollklang unterbrechend, doch ohne erkennbare Charakteristik. III. in niederer Ordnung dreiteiliger Takt ($^6/_8$), von Confiteor unum baptisma an zweistimmig beginnend, aber nach wenigen Takten zur Drei- und Vierstimmigkeit fortschreitend. Das Sanctus und Agnus kommen wieder mit je einmaliger Verwendung des Cantus firmus aus, beginnen zweistimmig und halten in der bereits üblichen Weise das Pleni sunt coeli und Benedictus sowie das zweite Agnus zweistimmig, so daß das Osanna und das abschließende Agnus durch volle Vierstimmigkeit wirken.

Wie ich bereits andeutete, zeigt aber Dufays Messe einen entschiedenen Fortschritt hinsichtlich der Nachahmung wortgezeugter Motive durch andere dieselben Worte bringende Stimmen. Wenn auch nicht die Rede davon sein kann, daß die Messe a cappella gemeint wäre — dazu ist viel zu viel unverkennbare syllabische Deklamation vorhanden, der gegenüber das Schnörkelwerk der instrumentalen Figuren als gesungen für die Zeit undenkbar scheint — so finden sich doch Stellen, in denen Stimmen nacheinander auffallend

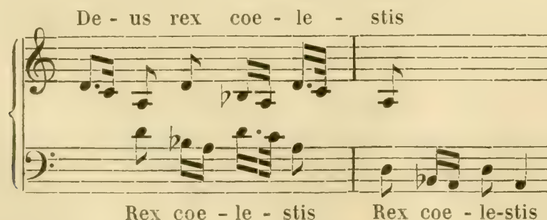
ähnliche Motivbildungen zeigen, die auf Vortrag derselben Textworte schließen lassen. Natürlich müssen wir textreichere Teile ins Auge fassen, wenn wir einigermaßen festen Boden unter den Füßen finden wollen. Da kommt aber gleich der zweistimmige Anfang des Gloria in Betracht. Das Anfangsmotiv ist zwar Devise des Werkes, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade das »et in terra« ihm seine Entstehung gegeben (in allen anderen Sätzen ist den ersten drei Takten nur eine Silbe untergelegt [Ky-, Pa-, Sanc-, A-], hier aber drei); der Alt aber imitiert freilich auch in den anderen Sätzen, nur nicht im Kyrie, so auffällig, daß ich die Textunterlegung der Denkmäler der Tonkunst in Österreich beanstanden und vielmehr lesen möchte:



Das »hominibus« ist schon nicht mehr imitiert, sondern Note gegen Note gesetzt und nur darum gleich rhythmisiert. Aber auch das »laudamus te« setzt imitierend (wieder in der Oktave) an:



Bestimmter macht sich geltend das »Rex coelestis« im Alt, Diskant und Baß:



Dagegen halte ich für instrumentales Zwischenspiel die kanonische Führung (Takt 100 ff.) des Gloria (in Denkm. d. T. i. Ö. untergelegt »agnus«):

(Diskant) A - gnus de - i

(Alt) A - gnus de - i

und nur die anschließende akkordische Imitation für vokal und textgezeugt. Im Credo fällt auf das

Qui lo-cu - tus est per pro - phe - tas

(Baß) (Alt)

Qui lo-cu - tus est per pro - phe - tas, per prophe - tas

ferner:

Con - fi - te - or u - - - num bap - tis - ma

(Diskant)

(Alt)

Con - - fi - te - or u - num bap -tis - ma

(Alt) T.

In re - mis-si - o - nem pec - ca - to-rum

In re - mis - si - o - - nem
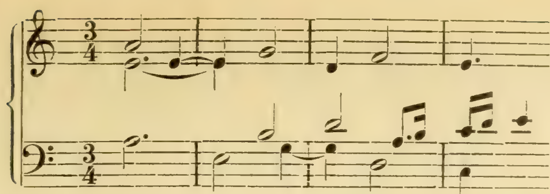
Diese Beispiele, welche eine eingehendere Untersuchung anderer Werke Dufays sicher vermehren wird, beweisen aber nichts weiter als ein ganz allmähliches Keimen der Erkenntnis, daß der Tonfall der Worte trotz ganz bestimmter Ansprüche auf Erhebung der Melodie oder auf differenzierte Dauerverhältnisse zwar einer unendlichen Fülle verschiedener musikalischen Gestaltungen fähig, daß aber die Nachbildung einer vorher aufgetretenen Art dieser Gestaltung, gleichviel ob in derselben oder einer anderen Tonlage, wie sie für ganze Tonstücke der Kanon längst eingebürgert hatte, für kurze Strecken oder hervorstechende Wendungen des Textes, eine Quelle ästhetischer Wirkungen werden kann, da sie die Einheitlichkeit des Textinhaltes der Stimmen trotz nicht gleichzeitigen Vortrages derselben Worte verdeutlicht und den Kontrapunktierungen einen gefälligen Schein der Notwendigkeit verleiht und zugleich ein Weiterwachsen bedingt, das man geradezu als ein organisches

bezeichnen kann. Daß es Dufay und seine Zeitgenossen über Keime dieser Erkenntnis nicht gebracht haben, kann nicht genug betont werden. Wenn man bisher zur Annahme des Gegenteils geneigt hat, so lag das daran, daß man nicht bemerkt hatte, daß bei Dunstaple, Binchois, Dufay und ihren Vorgängern und Zeitgenossen die manchmal schon sehr auffallenden Durchimitierungen in den weltlichen Liedern fast alle in instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen stehen und nur selten ein Motiv betreffen, das auch die Singstimme hat, daß aber das geistliche Lied und der Messensatz anfänglich diese wohl für allzuweltlich gehaltenen Allüren geflissentlich meiden. Erst die Vermehrung der Zahl der gesungenen Stimmen in den nicht nach Konduktenmanier Note gegen Note gesetzten und denselben Text silbenweise gleichzeitig bringenden Kompositionen nach der Mitte des 15. Jahrhunderts führte, wie es scheint, ziemlich plötzlich zu dieser radikalen Wandlung der Technik.

Leider sind von Okeghem so wenige Kompositionen zugänglich, daß man nur halb auf Treu und Glauben seiner ihn als großen Neuerer preisenden Nachfolger ihm den Epoche machenden Fortschritt zuschreiben kann. Ob die stärkeren Ansätze zu imitatorischer Arbeit bei Adam von Fulda, nicht nur in seinen geistlichen Liedern und Motetten sondern auch in seiner im Berliner Codex Z. 21 erhaltenen Messe (vgl. das Kyrie in W. Niemanns Studie im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1902) auf noch ungenügender Resorption der neuen Technik Okeghems und seiner Schule beruhen oder aber Adam eine selbständige Übergangsstellung zuweisen, ist schwer zu entscheiden, doch hat wohl ersteres die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Übrigens entspricht die Anlage der Messe unseren bisherigen Erfahrungen: ein konstantes Kopfmotiv für alle Sätze, Wechsel zwischen Vier-, Drei- und Zweistimmigkeit (das erste Kyrie beginnt zweistimmig und wird dann drei- und vierstimmig, das Christe ist zweistimmig und nur am Schluß dreistimmig, das zweite Kyrie durchaus voll vierstimmig).

Von den Messen des Leipziger Codex 1494 verdient besonders Beachtung die mit Verbener (Verbenet?) gezeichnete in vieler Beziehung altertümlich aussehende aber doch durch ihre stark entwickelte Imitation auffallende dreistimmige phrygische mit dem frappanten Meistersingermotiv als Kopf des Kyrie und Gloria:

das sogar nicht einfach imitiert, sondern gleichzeitig in verschiedenen Werten und (vom Tenor) in Quinttransposition von allen drei Stimmen gebracht wird:



Auffällig ist in dieser Messe der Wechsel zwischen durchimitierenden und Note gegen Note gesetzten und in alter Weise ohne Imitationen frei kontrapunktierten Stellen, z. B. im Credo:

Verbener.

Et in - car - natus est de Spi - ri - tu

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

Sanc - to de Ma - ri - a vir - gi-

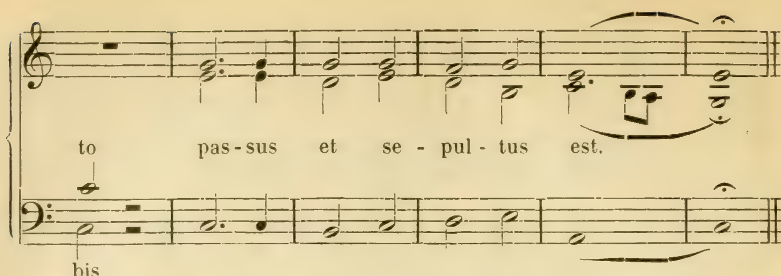
- - - to

ne et ho - mo fac - tus est Cru - ci - fi - xus e - ti -

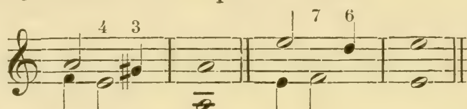
am sub Pon - ti - o

sub Pon-ti - o Pi - la -

pro no - bis pro no-

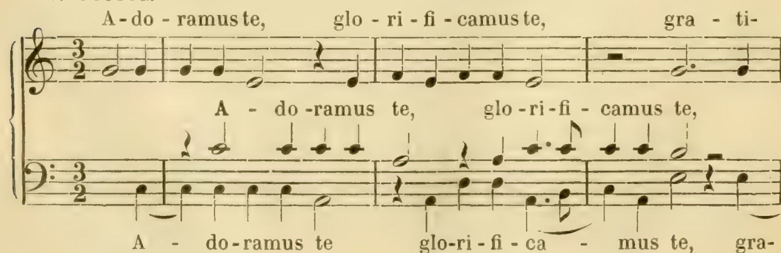


Die Messe wäre wohl der Herausgabe wert. Sie ist durchweg von einer musterhaften Reinheit des Satzes, dabei sehr klangvoll und von einer ausgesprochenen klassizistischen Tendenz, die sich in dem geschickten immer wieder Einlenken in würdevolles ruhiges Gebaren in längeren Werten und reinen Dreiklangsharmonien ausspricht; das instrumentale Figurenwerk ist fast ganz verschwunden, die Klauseln haben die früher in den Oberstimmen stereotypen Verzierungsformen der Moduli abgelegt und begnügen sich mit dem synkopischen Quarten- bzw. Septimenvorhalt:



Dabei wächst aber durch die Durchimitation wortgezeugter Motive das Ganze so natürlich und fließend weiter, daß man für die Altersbestimmung der Komposition in Verwirrung gerät, da wie gesagt das Werk im ganzen einen mehr auf die Mitte des 15. Jahrhunderts weisenden Eindruck macht, die streng motivische Vokalarbeit aber auf die Schule Okeghems deutet. Vielleicht liegen die Verhältnisse ähnlich wie bei Adam von Fulda, daß eine starke Eigenart, in diesem Falle Abneigung gegen Verkünstelung und Vorliebe für schlichte durchsichtige Faktur und harmonische Klarheit, sich trotz der Übernahme des neuen Stilprinzipes bewahrt hat. Einige Proben müssen genügen, darzutun, wie klar erkannt das neue Prinzip ist:

I. Gloria.



II. Credo.

as a - gi-mus ti - bi! et i - terum ven-
gra - ti-as a - gi-mus ti - bi!
- ti - as a - gimus ti - bi!

turus est cum glo - ri - a ventu-rus est ju-
et i - te - rum ventu-rus est cum glo - ri - a
ven-tu-rus est

- di - ca - re vi - vos et mor - tu - os.
tu - rus est ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu-
ju - di - ca - re vi - vos

III. Agnus.

Qui - se-des
os et mor-tu - os Qui - se - des
et mor - tu - os Qui se - des ad dex-ter-

ad dex-teram patris, mise-re - re no - bis

addex-te - ram patris, mi - se-re-re no-

am patris, miserere no - bis

Quo-ni - am tu so - lus sanc - tus!

bis! Quo-ni - am tu so -lus sanc - tus!

Quo-ni - am tu so - lus sanc - tus

Imponierend ist der Anfang des Sanctus mit seiner Umgestaltung des Kopfmotives zur gedrängtesten Durchimitation und dem daran anschließenden zweifellos instrumentalen Zwischenspiele:
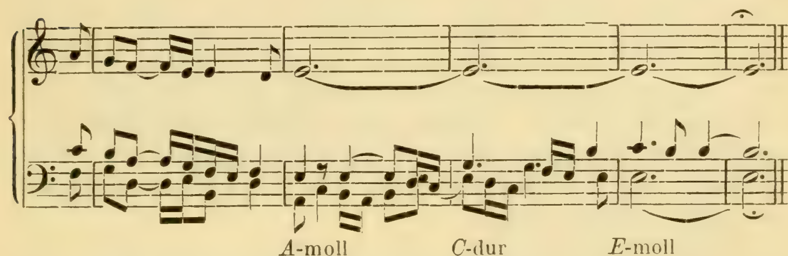
Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus!

Sanc - tus Sanc - tus Sanc-

Sanc - tns, Sanc-

tus!

Das ist freilich bei aller Einfachheit (die besonders in den Note gegen Note gesetzt gehaltenen Stellen hervortritt) eine neue Welt! Den Komponisten mit den Jo. Verbene des Cod. Trid. 87 zu identifizieren, ist nicht möglich; näher liegt, an Verbonnet zu denken oder aber an Tinctoris, dessen niederländischer Name wohl Verwere gewesen sein mag, was sich mit dem Verbener (so läßt sich die Überschrift der Messe wohl lesen; vgl. das Faksimile in meiner Beschreibung des Codex) allenfalls vereinbaren ließe. Jedenfalls würde das Werk dem großen Theoretiker alle Ehre machen. In der Notierung der ganzen Messe kommt übrigens kein einziges ♯ oder ♭ vor (was natürlich deren Einführung in den Klauseln nicht ausschließt); der streng durchgeführte Deuterus mit seinem Schwanken zwischen *E*-moll, *A*-moll und *C*-dur verleiht der Komposition einen ganz eigenartigen Reiz. Es sei nur noch auf den Schluß des Credo aufmerksam gemacht:



Hier ist durch das vorausgeschickte *C*-dur sogar verhütet, daß das *e h* des Schlusses als *E*-dur gehört wird.

Die Uniformierung der Messenteile durch Festhaltung eines auffallenden Motivs im Diskant ist in einer nicht wohl zu überbietenden Weise auf die Spitze getrieben in der angeblich autographen (»de manu sua«) vierstimmigen Messe Heinrich Isaaks, die zu Anfang des Cod. Z. 21 der Berliner Bibliothek steht. Vom ersten bis zum letzten Takt beschränkt sich der Diskant auf die Reproduktion einer viertaktigen Phrase, die aber noch sehr merklich in zwei korrespondierende Hälften (eine steigende und eine fallende, beide mit Klauseln!) von je zwei Takten zerfällt (a); einige Abwechslung kommt in den Bau des Soprans nur dadurch, daß die Steigung in der ersten Hälfte vergrößert und das Herabgehen auf zwei Reproduktionen der zweiten Hälfte verteilt wird (im Christe b), auch dadurch, daß der erste Teil allein fortgesetzt wiederholt wird (im zweiten Kyrie c):

a) I. II.

b) I.

II. II.

c)

(Alt.) (Diskant.)

An den wenigen Stellen, wo einmal der Diskant schweigt, springt wie hier bei c der Alt für ihn mit demselben Motiv ein. Was mag Isaak auf den sonderbaren Einfall dieses Discanto ostinato gebracht haben? Vielleicht treffe ich das rechte mit der Vermutung, daß ihm eine Halleluja-Melodie des gregorianischen Chorals vorgeschwebt hat, nämlich die des vierten Adventsonntags (ausschließlich der Intonation):

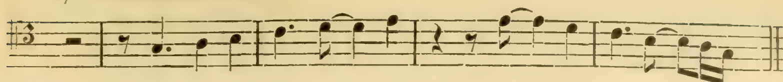


so daß man die Messe die »Halleluja-Messe« nennen könnte. Schwerlich wird man einen anderen leitenden Faden für den Aufbau der Messe ausfindig machen. Auf dem ersten Blick scheint es zwar, als käme dem Empor- und Wiederherunter-Schreiten im Hexachord *g-e* im Tenor eine führende Bedeutung zu:

a) 1. Kyrie. b) Christe.

c) 2. Kyrie.

d) Et incarnatus est.

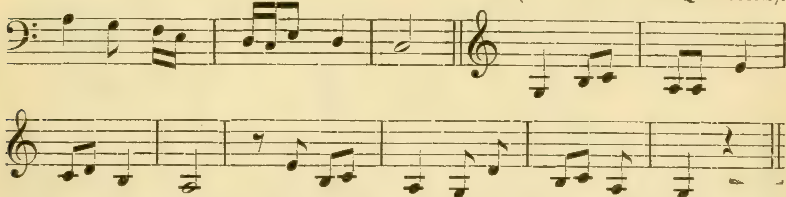


Allein damit ist diese Rolle des *UT RE MI FA SOL LA* zu Ende; schon in allen anderen Teilen des Credo und im Sanctus und Agnus fehlt es ganz (ein paar Ansätze finden sich von *c* aus aufsteigend aber nur bis *g* kommend und absteigend *e-g* im Sanctus). Von einem obligaten Tenor kann also ernstlich nicht gesprochen werden; vielmehr ist eben der Diskant obstinat und der Komponist zeigt nun seine Kunst darin, immer neue Kontrapunkte in den drei anderen Stimmen zu diesem, wie nicht zu leugnen, etwas einförmigen Diskant zu finden. Und das ist ihm in der Tat bestens gelungen. Dabei kommt es zu allerlei neckischem Spiel der Stimmen mit Nachahmungen in Gegenbewegung und in gerader Bewegung bis zum Scheine wirklichen Kanons (s. im Gloria Alt und Tenor), mit Hoket-Manieren usw. Manchmal will es auch scheinen, als hätte Isaak die Melodie eines gar weltlichen Liedes unverfälscht eingeschmuggelt z. B. (im Gloria):
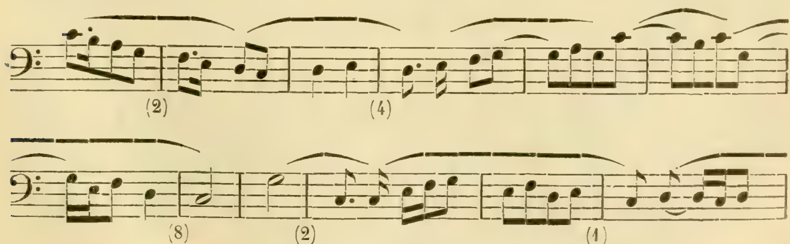
a) (im Baß zum Gratias).



b. (im Tenor zum Qui tollis).



Es sind dies nur die beiden frappantesten aber durchaus nicht die einzigen Kontrapunkte, aus denen der Blick des weltlichen Komponisten hervorlugt; z. B. sieht der Baß des Benedictus ganz aus wie im Tanz:



(4 a) (6) (8)

(2) (4)

(6) (8)

(6 a) *quasi ritard. molto* (8 a)

Sollte das alles Zufall, unbeabsichtigt sein? Begreiflich ist aber, daß bei einer Faktur dieser Art die Durchimitation in den Hintergrund treten mußte, auch wenn sie Isaak, als er die Messe schrieb, schon bekannt war. Daß er in anderen Werken dieselbe beherrscht, ist bekannt; ich erinnere z. B. an den Anfang der Motette Loquebar de testimoniis (bei Glarean, S. 330 als Beispiel des Lydischen):

De tes - ti-mo - ni - is tu-
De tes - ti - mo - ni - is tu - is in con-spec-
De tes - ti-

is in con - spec - tu
tu
mo - ni - is tu - is in con - spec - tu
De tes - ti-mo - ni - is tu - is

und (daselbst, Schluß):

Qui am - bu - lant in le - ge
Qui am - bulant in le-
Qui am - bu - lant
Qui am - bu - lant

Do - mi - ni
ge Do - mi - ni
in le - ge Do - mi - ni
in le - ge Do - mi - ni

Isaak ist aber viel zu vielseitig und selbständig, um sich mit der bedingungslosen Hingabe an die neue Schreibweise zu begnügen; besonders steckt zu viel von älterer deutschen Eigenart in ihm, seine Phantasie treibt immer neue Bildungen, die ihn von der strengen Nachahmung ablenken. Ein von Glarean (S. 462—463) als Muster aufgeführtes Beispiel komplizierter Verbindung verschiedener Mensurvorschriften nicht nur gleichzeitig in den vier Stimmen, sondern auch innerhalb derselben Stimme alle paar Takte wechselnd: Conceptio Mariae virginis, dem man freilich in meiner Übertragung die Schwierigkeiten der Originalnotierung nicht ansieht, mag, obgleich es eigentlich ein Lied ist, doch hier seine Stelle finden, zugleich als Beleg der mindestens zum Teil oft ganz überflüssigen Erschwerungen des Ablesens der Notierungen, in denen die Komponisten gegen 1500 sich gefielen.

Die ersten sieben Takte meiner Wiedergabe sehen in der Originalnotierung so aus (werden aber weiterhin noch bunter):

Diskant

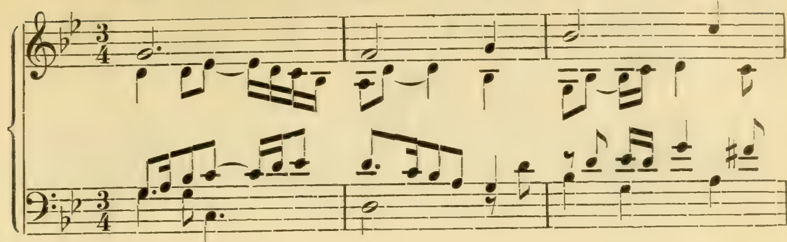
Alt

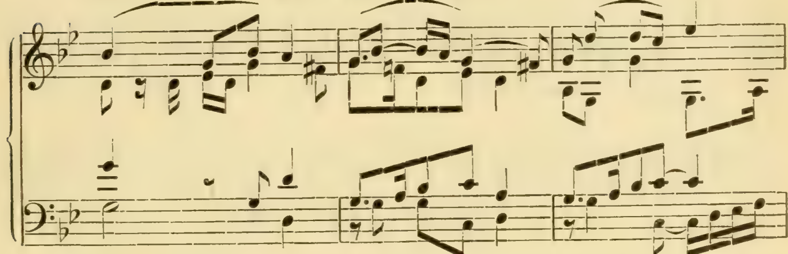
Tenor
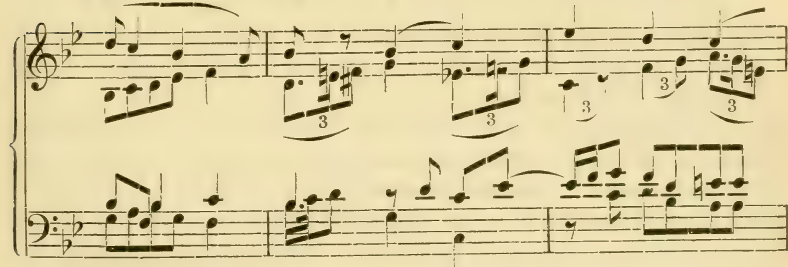
Baß

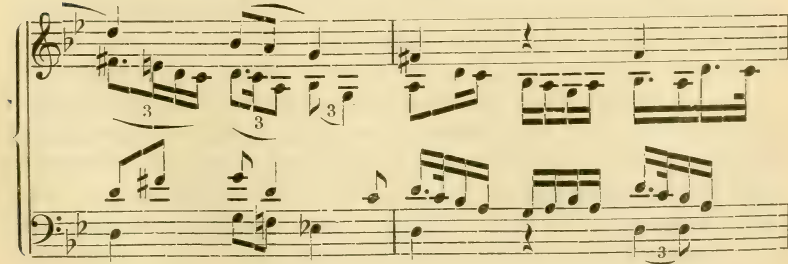
Der Satz ist demjenigen Adams von Fulda sehr verwandt, bei dem man aber vergebens nach solchen Häufungen proportionaler Notierungen suchen wird. Weiterhin kommen auch noch C2, $\frac{3}{2}$, ₵2, $\frac{4}{1}$, $\frac{2}{1}$, ₵C und $\frac{5}{2}$ sowie Color vor; alles verschwindet aber bei der Übertragung in relativ einfachen Verhältnissen bis auf ein paar Takte, welche die Triolenteilung der Dupelteilung anderer Stimmen gegenüberstellen, und das ausgeschriebene Ritardando des vorletzten Taktes. Zu den schwierigsten Problemen für die Übertragung gehört in solchen Fällen auch das Erkennen der richtigen Taktart, in der alle Stimmen musikalisch vernünftig zur Geltung kommen. In vorliegendem Falle wäre statt $^3/_4$-Takt auch $^3/_2$-Takt möglich gewesen (die Anfangstakte des Diskant unverkürzt), doch würde schon dadurch die Übersichtlichkeit erschwert werden; ein Versuch mit $^2/_2$- oder $^2/_4$-Takt (für jedes Viertel meiner Übertragung ein ganzer Takt) verwischt alle Konturen bis zur Unkenntlichkeit. Glarean schreibt allen Stimmen den vollständigen Text bei, offenbar nur zur Orientierung der Spieler der drei unteren Partien nach dem Text, den der Diskant singt (in Fällen wie diesem wahrhaftig kein überflüssiger Luxus); wollte man den Text in allen Stimmen singen lassen, so müßte man freilich an allen Ecken und Enden korrigieren, da Glarean sogar Pausen (!) Silben untergelegt hat.

Heinrich Isaak (gest. 1517).









le - bra - tur ho - di - e:

Di - es est lae - - ti - ti - ae!

(quasi ritardando molto)

Wooldridge teilt S. 257 f. des 2. Bandes Oxford hist. of. mus. den Anfang des Agnus dei aus Isaaks Messe »Charge de deuil« mit, in welchem man den Komponisten der Halleluja-Messe wiedererkennen wird, da er ebenso ein paar kurze Phrasen unausgesetzt wiederholt (wenn auch in anderer Tonlage), aber durchimitierend, wodurch die Buntscheckigkeit der anderen Stimmen wegfällt und eine (übermäßige) Einheitlichkeit zustande kommt. Die unter dem Namen Chorale Constantinum nach Isaaks Tode (1536) gedruckte dreibändige mehrstimmige Bearbeitung des gesamten Graduale mit den offiziellen Intonationen und freier Bearbeitung der gregorianischen Melodien zeigt Isaak auf der vollen Höhe der durchimitierenden Satztechnik der Epoche Josquin. Das Werk fällt aber in die letzten Lebensjahre des Meisters (vgl. die Bemerkungen des Herausgebers W. Rabl in der Einleitung).

Fragen wir nun nach dem Ausdrucksgehalt, der Charakteristik im ganzen und einzelnen der Motetten und Messenkompositionen der Zeit vor Okeghem, so ist zunächst zu konstatieren, daß schon durch das Tongeschlecht (Dur, Moll oder Phrygisch) eine Stimmungsgrundlage gegeben ist, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Ferner haben die Komponisten, wie wir sahen, beizeiten die Einschränkung der Stimmenzahl (oft

auch die solistische Besetzung statt der chorischen) zur Erzielung weihevollerer Wirkungen zu benutzen verstanden, welche sozusagen ein subjektiveres Element bringen, als trete statt der Gemeinde (die der volle Chor repräsentiert) der einzelne Gläubige im Gebete allein vor seinen Gott. Daß man nicht nur für jene alten Zeiten sondern auch heute noch die starke Wirkung der Soli durch gesteigerte Subjektivierbarkeit wird erklären müssen, scheint mir zweifellos. Von größter Bedeutung für die ethische Wirkung der einzelnen Teile der Messe ist ferner das Tempo, das man weit über die Grenzen der Andeutung seitens der Komponisten durch die Mensurzeichen oder durch die Schreibweise in kürzeren oder längeren Werten differenziert haben wird. Das meist trotz seiner Dreiteiligkeit nur kurze Kyrie, die flehentliche Bitte um Erbarmen, kontrastiert in denkbar stärkster Weise gegen den jubelnden Preisgesang des Gloria, das daher auch bei gleicher Mensurbestimmung und thematischer Identität der Anfänge selbstverständlich energischer angefaßt werden muß, wenn auch das »Gloria in excelsis deo« nach der Vorschrift der katholischen Liturgie nicht vom Chor gesungen sondern von dem zelebrierenden Priester choraliter vorausgeschickt wird; der Chor ist daher mit den Textworten »et in terra pax« zunächst auf einen gemäßigteren Anfang verwiesen und kann erst allmählich die eigentliche Jubelstimmung zum Ausdruck bringen (glorificamus te, propter magnam gloriam tuam), wird auch durch das Zurückkommen auf die Gnadenbitte (qui tollis) wieder zur Mäßigung veranlaßt, gewinnt aber zum Schluß des Satzes wieder volle Freiheit der Entfaltung. Das Credo ist durch seinen großen Wortreichtum zu syllabischer Deklamation des Textes mit möglichster Einschränkung der Jubilationen gezwungen, löst daher bei Festhaltung derselben Themen regelmäßig längere Noten in Tonrepetitionen auf und zerlegt Melismen in Einzeltöne. Das Mysterium der Menschwerdung Christi und das Gedenken an Golgatha gibt innerhalb dieses streckenweise beinahe rezitierenden Satzes wieder Anlaß zum Hervortreten subjektiven Empfindens. Den eigentlichen Höhepunkt der Ausdrucksentfaltung bildet aber des Sanctus, das sich auch nach Anfängen mit beschränkter Stimmenzahl schnell zum begeisterten Preise des Höchsten steigert. Daß das »pleni sunt coeli gloria tua« so gern zweistimmig gesetzt wird, kann zunächst seltsam scheinen, ist aber doch ein feiner Zug; es ist wieder der einzelne, der im Anschauen der Gottheit dem Jubel der himmlischen Heerscharen lauscht, welcher erst mit dem Osanna sozusagen selbst dramatisch hervortritt, eine Wechselwirkung, welche das Benedictus und Schluß-Osanna wiederholen. Das Agnus dei kommt abschließend auf die Stimmung des

Kyrie zurück, aber als Anrufung des Lammes, das der Welt Sünde trägt, weicher, weniger leidenschaftlich, mehr trostbewußt.

Ähnliche Stimmungsunterschiede bedingt auch der Text der Motette je nachdem sie Bußgebet, andächtige Verehrung oder Preis der Größe Gottes ist, oder in ihren Teilen mehrere solche Unterschiede zum Ausdruck bringt. Daß die Komponisten auch schon im 15. Jahrhundert ihr Bestes getan haben, diese Ideale zu verwirklichen, ist gewiß, wenn uns auch nicht überall die Aufgabe glücklich gelöst erscheinen mag. Aber wir müssen uns vor allem erst einmal voll bewußt werden, daß wir noch in den Anfängen der Erkenntnis des Wesens dieser ersten Periode reifer Kunstleistungen stehen, daß wir bislang mit falschen Voraussetzungen an die Werke herangetreten sind und dieselben verkehrt gedeutet, somit den Komponisten bitter Unrecht getan haben. Schon die Zeit Glareans (1547) verstand offenbar das 15. Jahrhundert nicht mehr ganz; aber Glarean selbst hat noch seine innige Freude an der »alten« Musik und scheut sich nicht, auszusprechen, daß ein stilreines Werk, gleichviel welcher Epoche es entstammt, ebenso seinen dauernden Wert haben müsse, wie eine stilreine Dichtung (S. 113): »Ego sane ejus sum opinionis, ut c a r m e n p o e t a e d o c t u m s e m p e r p l a c e t, i t a c a n t u m d o c t u m n o n d e b e r e u n q u a m d i s p l i c e r e atque ideo immerito contemni. Δὶς καὶ τρὶς τὸ καλόν.« Zu den Alten gehört für Glareans Zeit natürlich auch der 1526 als Kgl. ungarischer Kapellmeister gestorbene T h o m a s S t o l t z e r, von dem aber Glarean nichts gekannt zu haben scheint (er zitiert ihn nicht). Von seinen Kompositionen sind bisher hauptsächlich ein paar deutsche Lieder durch Neudruck bekannt geworden (durch Eitner); als kirchlichen Komponisten stellt ihn Kade (Ambros, M. G. Bd. V) mit dem sechsstimmigen 12. Psalm vor (»Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen«). Ich halte es daher für eine Ehrenpflicht, aus der großen Zahl (39) der in Rhaws vierstimmige Hymnensammlung von 1542 aufgenommenen geistlichen Lieder und Motetten Stoltzers ein paar Edelsteine mitzuteilen, nämlich Nr. 64 (zu Fronleichnam) und Nr. 80 (zu St. Thomas), beide im Deuterus (Phrygisch) und beide mit Prosatext, so daß sie hieher gehören. Daß dieselben über vier Singstimmen disponieren, ist sicher, nicht nur, weil Rhaws Ausgabe ihnen Text unterlegt, sondern aus inneren Gründen der Gesamtfaktur; aber daß sie von Stoltzer nicht n u r zum Singen (ohne Mitwirkung von Instrumenten) gemeint sind, ist ebenso sicher. Ich sehe in ihnen ganz prächtige Spezimina der ernsten tiefgründigen deutschen Setzweise mit Aufnahme von Elementen des Stils der Schule Okeghems, aber zugleich eine schöne Nachblüte des Stils der Dufay-Epoche mit ihrer Durchdringung des Ganzen mit obli-

gater Beteiligung der Instrumente. Es wäre Barbarei, diese herrlichen Stücke mit endlosen Gesangskoloraturen vorzutragen. Weiterer Bemerkungen bedürfen sie nicht. Die Originalnotierung im nicht transponierten Deuterus (*e* phrygisch) ist zu tief, die Transposition in die Oberterz daher sicher vom Komponisten gemeint. Bei Nr. 80 ist dieselbe wenigstens im Tenor dadurch angedeutet, daß der *c*-Schlüssel ohne Not auf der obersten Linie steht.

(St. Thomas-Hymne.) Thomas Stolzer (gest. 1526).

(Rhaw 1542, Nr. 80.

(Orig.)

Ja - - ni - tor

Ja - ni - tor coe - li

Ja - ni - tor coe - li

Ja - ni - tor

coe - li

doc - tor or - bis

coe - li

doc - tor or - - - bis

doc - - tor

doc - tor

pa - ri - ter

or - - bis

pa - ri-

or - - - - - - - bis pa - ri-

pa - ri - ter ju - di - ces sae - cli

ju-di-ces sae - cli

ju - - - di -

ter

ter ju-

ve - ra mun - di lu - mi-

ces sae - - cli ve - ra

di - ces sae - cli

ve - - - - ra mun - - di

na

mun - - di lu - mi - na

ve - - ra mun - di lu - mi-na

lu - mi - - na

per cru - cem al - ter, al - ter

per crucem

per cru - cem

en - - - se tri - um - phans

per cru - - cem al - ter, al - ter

al - ter, al - ter en - se tri-

al - ter, al - ter en - - se tri - um-

en - - se tri - um - phans

um- - phans

phans Vi - - - tae se -

vi-

Vi - tae se - - na - tum.

Vi -

na - tum lau - re - a - ti pos-

tae se - na - tum lau-

lau - - re - a - ti pos - - - - -

tae se - na - tum lau - re - a - ti pos-

- - - si - - - dent.

re - a - ti pos - si - dent.

si - - dent.

si - dent.

Thomas Stoltzer (De corpore Christi).

In su-prema noc - te
In su-pre - ma noc - te
In su - pre-
In su - pre - ma noc - te
ma
Kadenzen: *La*

coe - nae
coe - nae
coe - nae
noc-te coe - nae
Ut *Mi*

re - cumbens cum fra-tri-
re - cum - bens
re - cum - - bens
re - cum- - -
La (*Fa*)

bus

re -

cum fra - tri - bus

bens cum fra - tri-

Ut *Mi*

ob - serva - ta le - ge

cum-bens cum fra-tri-bus ob-ser-va-ta le - ge ple - ne ci-

ob-ser - va - ta

bus

Ut

ple - ne

bis

le - ge ple - - ne ci-

ob - ser - va - ta le - ge ple-

Mi

ci - bis in le - -

in le - ga - li - bus

bis in le - ga - li - bus

ne ci - bis le-

ga - li - bus

ga - li - bus *Ut*

ci - bum tur - bae du-

ci - bum tur-

ci - bum tur - bae du - o - de-

o - de - nae se - dat su - is ma - ni-

Ci - bum se - dat du o - de - nae

bae du - o - de - nae *Sol*

nae se - dat su - is ma - ni - bus

bus

se-dat su - is

se-dat

Ut *Sol* (*Mi*;

ma - ni - bus

su - is ma - ni - bus

Re *Mi*

Ut *La* *Mi*

ipziger Mensuralcodex 1494 fol. 178 v. ff. mit M. S. gezeichnete Messe wird wohl dem Magister Stoltzer zugeschrieben werden dürfen, was darum besonders interessant ist, weil sonst Messen von Stoltzer nicht nachweisbar sind. Ihre Faktur entspricht ganz der spezifisch deutschen; dieselbe harmonische Bestimmtheit, dieselbe lebendige Art der Baßführung mit häufigen Terzenparallelen zum Diskant oder Tenor wie bei Adam von Fulda und Heinrich Finck. Die drei Stimmen sind fast immer gleichzeitig beschäftigt und Nachahmungen kommen eigentlich nur in weitem Abstande vor, wo einmal eine Stimme schweigt und dafür eine andere ihren

Part übernimmt. Durchimitiert ist nirgend und zwingende Gründe, die beiden Unterstimmen als vokale anzusehen, sind nicht zu erkennen. Doch mögen auch von ihnen Teile gesungen worden sein. Bässe, wie der folgende im Qui tollis des Gloria sind aber gewiß spezifisch instrumental:



Offenbar liegt im Diskant die primäre Melodieerfindung und die beiden Unterstimmen sind nur zu ihrer Unterstützung und Ausdeutung da, entfalten aber reiches kontrapunktisches Leben. Alle Hauptteile haben übrigens den gleichen Themakopf, doch versteift sich Stoltzer nicht so wie Isaak in der Halleluja-Messe auf dessen Ausbeutung für das ganze Werk. Das erste Kyrie sieht so aus:

Ky - ri - e e-

Klauseln: *Ut*

le - i - son e - le - i - son, e-

Ut *Fa* *Re* *Sol*

le - i - son, e - leison, e - le - i - son!

Mi *La* HS. *Ut*

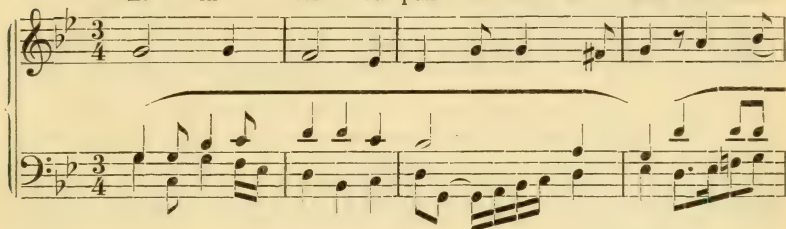
Da haben wir in zehn Takten Klauseln auf sämtlichen sechs Stufen des Hexachords, sogar auch den Halbschluß auf der Dominante (im vorletzten Takt), und zwar mit durchaus ungezwungener Wirkung, ein kleines Meisterstück. Natürlich steht von all den Versetzungszeichen kein einziges da; daß sie aber gemeint sind, steht nach meinen Ausführungen § 57 wohl nicht mehr im Zweifel. Die kleine Probe mag genügen. Zweistimmig gesetzt sind nur das Domine Deus, Pleni sunt coeli (mit Einschluß des Osanna) und Ex Maria Virgine. Die zweistimmigen Anfänge der Teile verschmäht also Stoltzer (die Messe von Verbener [oder Verbenet] beginnt die beiden Agnus zweistimmig, alle anderen Teile dreistimmig und hat nur ein einziges Duo, das Benedictus).

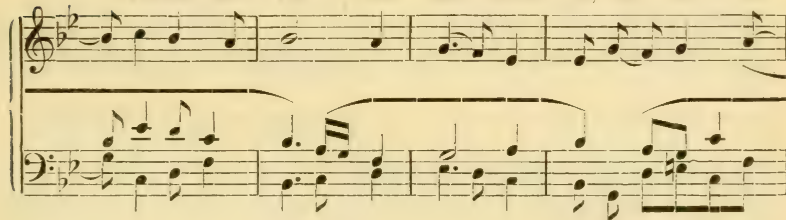
Die älteste Messe des Leipziger Codex ist aber wohl die mit »Officium Auleni« gezeichnete, die auch im Berliner Codex Z. 21 gleichlautend steht. Der Komponist ist vielleicht mit dem Johannes Aulen identisch, von welchem Petrucci 1505 ein vierstimmiges Salve virgo virginum druckte. Daß derselbe ziemlich weit ins 15. Jahrhundert zurückzusetzen ist, beweist unsere Messe, die von Anfang bis zu Ende voll dreistimmig gesetzt ist und zwar in einem Stile, den man ohne Besinnen als deutsch charakterisieren wird. Die Tendenz zu getragener Führung des sich oft ziemlich weit von den anderen Stimmen entfernenden Diskant, die lebhafte Baßführung, die reiche sehr bestimmte Harmonie weisen entschieden auf die deutschen Komponisten des 15. Jahrhunderts. Eigentliche Imitationen sind nicht nachweisbar, nur ein paarmal auffallende Tonwiederholungen bei wortreichen Stellen, die möglicherweise auf vokale Elemente auch der Unterstimmen deuten (doch keineswegs zwingend). Selbst den sukzessiven Einsatz der drei Stimmen mit dem gleichen Motiv zum Anfang des Qui tollis im Gloria halte ich nicht für bewußte Anwendung des neuen Prinzips sondern für rein musikalische Freude an der Imitation als solcher. Die sehr nahe Verwandtschaft der Faktur Aulens mit der Stoltzers ist evident; sie tritt besonders auch in der internen Imitation, in der Fortspinnung der Motive zu Gängen hervor, die aber bei Stoltzer nicht in dem Maße auffällt wie bei Aulen. Das Gloria nebst Qui tollis mögen beweisen, daß hier ein Element sich bestimmt geltend macht, das erst in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts ganz in den Vordergrund tritt und übermäßig ausgebeutet wird. Hier erscheint es aber als Entdeckung von Neuland. Zur bequemeren Übersicht der harmonischen Gestaltung habe ich die Phrasen des Tenor mit Bögen abgegrenzt. Der Versuchung, auch einen ganzen Satz der Messe Stoltzers zu geben, widerstehe ich nur schwer. Daß auch Aulens Messe allen fünf Sätzen den gleichen Themakopf gibt, bestätigt die frühe Fest-
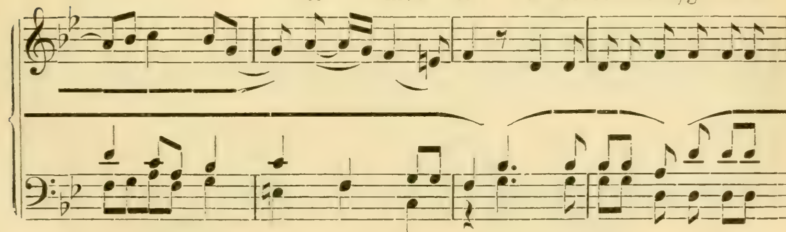
setzung dieser Praxis. Denn da er sogar noch einige Male die vom Leitton in die Sexte der Skala herunterschlagende alte Diskantklausel verwendet, so wird man ihn mindestens für gleichalterig mit Adam von Fulda halten müssen.

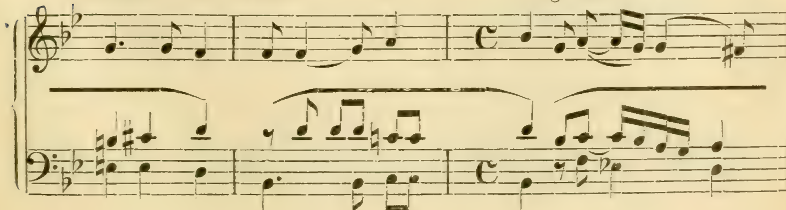
Johann Aulen.

Gloria a. d. Messe fol. 151 ff. des Cod. Leipzig Un.-B. 1494 (und Berlin KB. Z. 21)









bi prop - ter ma- - gnam glo-

ri - am tu - am,

Do - mi - ne De - us, rex coe-le - stis, De-us pa-

ter om - ni - po - tens, Do - mi-ne fi-

li u-ni- ge - ni - te, Je - su Chri - ste

Do - mi - ne, a-gnus De - i, fi - li - us

NB.

pa - tris!

Qui tol - lis pec-

ca - ta mun - di, mi - se - rere

no-bis! Sus - cipe de-pre-ca-ti - o - nem

nostram, qui se - des ad dex-te - ram pa-

tris, mi - se - re - re no-

bis! Quo - ni-am tu so - lus sanctus, tu so-lus al-

tis-simus Je - su Chri - ste

cum Sanc - to Spi - ri - tu

in glo-ri - a pa - tris A - men!

NB.

Daß wir auch bei Alexander Agricola und Paul Hofhaimer trotz aller deutlich erkennbaren Einwirkungen der Schule Okeghems doch eine wohlkonservierte deutsche Eigenart finden, die durchaus dem entspricht, was wir an Adam von Fulda, Finck und Isaak als solche zu konstatieren hatten, sei noch mit je einem kleinen Beispiele aus Rhaws Tricinien (1542) belegt, nämlich Agricolas wunderschönem »In pace in id ipsum dormiam« (Nr. 25) und Hofhaimers »Tristitia vestra« (Nr. 47). Beide sind schwerlich ganz vokal, enthalten aber in allen drei Stimmen zweifellos vokale Elemente, die durch die Imitationen kenntlich sind. Meine Wiedergabe sucht dieselben bestimmt herauszuschälen.

Alexander Agricola. (†1506) Petrucci Canti CL fol. 105.

(Sehr breit.)

In
pa - ce in
In
pa - - - - - - -

In pa - - ce in
pa - - ce
ce in

id ip - sum dor - - - - - - - mi -
in pa - ce in id ip - - - sum, in id
id ip - - - - sum

- - - am dor -
ip - - sum in pa - ce in. id
dor - -

- - - - mi - - am dor - mi - -
ip - - sum dor - - mi - - am
- - mi am dor - - mi - am

am dor - mi - am et re-qui - -

dor - - mi - - am dor - - mi - - am et

dor - - mi -`am dor - - mi - am

es - cam et re-qui - es - cam

re - qui-es - cam

et re - qui - - - es - - - - - cam

si de - de - ro som - num

si de - de - ro som - num

si de - de - ro som - num o -

o - cu - lis me - - - - is et pal - pe -

o - - - cu - - lis et

[8 8]

- - - cu - lis me - - - - - is

bris me-is dor-mi - ta - - - ti-o - - - nem.

pal-pe - bris me - is dor-mi-ta - ti - o nem.

et pal-pe-bris me - is dor-mi - ta - ti - o - nem.

Paulus Hofhaimer (1459—1537).

Tristi-ti-a ve - stra

Tri-sti-ti - a ve - stra

Tri - - sti - - ti - - a

Tri - sti-ti - a ve - stra

ver - te-

ve - - stra

ver - te - tur in gau-

tur in gau - di - um verte - tur in gau - di-

ver - te - - tur in

di-um

um

gau - - - - - - di-

ver-

ver - te - tur in

um!

te - tur in gau-di - um, in gau-di - um!

gau-di - um, ver-te - tur in gau - di - um! Hal-

Hal - le - lu - - ja! Hal-
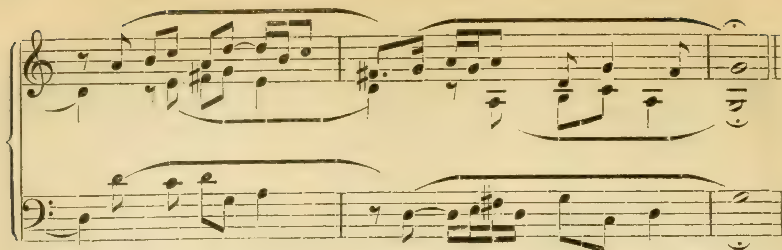
Hal-le - lu - ja! Hal - le-

le - lu - jal Hal - - - le - lu-

le - lu - ja!

lu - ja!

ja! Hal-le-lu - - ja!



Das obige Stück Agricolas steht vierstimmig (aber mit einem ad libitum-Contra, den ich trotz einer Oktavenparallele im fünften Takt vor dem Ende mit kleinen Note beifügte) und mit dem Anfange eines französischen weltlichen Textes »Que vous madame« in den drei Oberstimmen (nur in der Unterstimme der lateinische Text) in Petruccis Canti CL (1503) und liegt mir in einer Abschrift vor, die Herr Dr. Josef Mantuani mir freundlichst persönlich anfertigte. Ambros' seltsame Idee (Gesch. II. 511), daß Agricola den Tenor In pace dormiam nachträglich mit dem Liede Que vous madame kombiniert habe, ist natürlich abzulehnen, vielmehr anzunehmen, daß das ganze Stück als weltliches Lied über dem Choral-Tenor erfunden ist. Da aber der weltliche Text verloren ist, so gebe ich nach Rhaw den drei Stimmen den geistlichen des Tenor, der doch wohl auf die Gestaltung des Ganzen und seinen Stimmungsgehalt größeren Einfluß gehabt hat, als Ambros meint (der gar seinen Text im Sinne seiner Entbehrlichkeit deutet).

§ 63. Der Satz Note gegen Note (vokal und instrumental).

Wiederholt habe ich darauf hingewiesen, daß während der ganzen Periode des kunstvoll von Instrumenten begleiteten Gesangs einfache Formen des mehrstimmigen Gesangs ohne Instrumente fortbestanden haben, welche die Praxis der Ars antiqua fortpflanzten. Gründe zu der Annahme, daß diese jemals irgendwo ganz zugunsten der neuen Formen der Mehrstimmigkeit aufgegeben worden wäre, sind nicht ersichtlich. Auf dem Gebiete des Kirchengesangs hat gerade im 14.—15. Jahrhundert der improvisierte Diskant besonders in der Form des Fauxbourdon sehr floriert. Gehören doch die speziellen Abhandlungen über den Fauxbourdon (vgl. I. 2, S. 163 ff.) dem 15. Jahrhundert an (Power, Chilston, Guilelmus monachus). Zurückzuweisen ist der Gedanke Wooldridges (Oxford hist. II. S. 91 ff.), daß der Fauxbourdon erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts sozusagen erfunden worden wäre, um Johanns XXII. all-

mählich veraltendes Verbot des Figuralgesangs zu umgehen: »a method of embellishment based upon an artifice of the most ingenious and subtle kind seems to have been devised by singers in order to escape from the strict observance of the edict while still appearing to conform to it«. Nicht nur ist diese angebliche Übereinstimmung des Fauxbourdon mit den von Johann XXII. erlaubten Oktaven und Quinten zur Begleitung des Chorals doch in Wirklichkeit gar nicht vorhanden, da der Fauxbourdon überhaupt nicht notiert wurde, seine Hauptintervalle aber nicht Oktaven und Quinten, sondern Sexten und Terzen waren (für die Vorstellung des Sängers nur Einklänge und Terzen). Die Spuren des Fauxbourdon reichen aber mindestens bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts zurück als englische Diskantiermanier, was freilich Wooldridge nicht zugibt, weil keine Denkmäler in dieser Form existieren. Es ist aber doch im Gegenteil nur zu wohlverständlich, daß man Fauxbourdons erst angefangen hat zu notieren, als es galt, die starre mechanische Grundlage und ihre ebenso stereotypen ersten Variierungen (durch Synkopierung) mit freierem figuralen Wesen zu umkleiden und zu verbergen. Wooldridge teilt (a. a. O. S. 106 [aus Cambridge add. MS. 710]) ein dreistimmiges Angelus ad Virginem aus dem Ende des 14. Jahrhunderts mit, das alle Schlüsse im Fauxbourdon ausführt, im übrigen aber frei gesetzt ist. Ganz besonders geeignet, zu illustrieren, wie ein solcher frei gehandhabter und darum der Notierung bedürfender Fauxbourdon aussah, der aber doch im ganzen noch die wirkliche Fauxbourdon-Grundlage erkennen läßt, sind die in den Denkm. d. T. i. Öst. VII. 1, S. 159 mitgeteilten Hymnen Dufays und zwar speziell die Teile, in denen alle drei Stimmen notiert sind, weil keine ganz streng dem Schema folgt, z. B. gleich der Anfang der ersten:

Ad coe - nam a - gni pro - vi - di

statt:

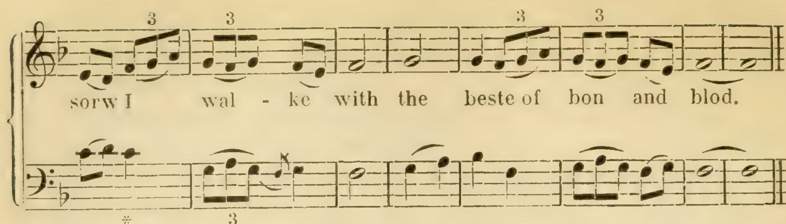
Wo die Mittelstimme an der Figuration nicht teilnimmt, ist sie einfach fortgelassen, da die Beischrift beim Tenor ‚ad fauxbourdon' vollständig genügt. Die nur choraliter (schwarz), aber mit Durchführung bestimmter Rhythmen (iambisch, trochäisch) notierten Strophen mögen wohl für Anwendung des unverzierten Fauxbourdon (ebenfalls dreistimmig) gemeint sein und nicht nur zum unisonen Vortrage (choraliter). Vgl. auch Dufays ‚Iuvenis qui puellam' bei Wolf, Gesch. d. M.-N. Nr. 36, das wechselnd zwischen drei-, zwei- und einstimmiger Notierung durchweg auf Fauxbourdon-Manier basiert. Jedenfalls muß man den Fauxbourdon mit an allererster Stelle zu den Formen rechnen, in denen sich die alte Kondukten-Manier des gleichzeitigen Vortrags derselben Textsilben durch mehrere in verschiedenen Lagen singende Stimmen dauernd hielt. Verblieb doch schließlich der Name Fauxbourdon, nachdem die schon von Guilelmus monachus gelehrte Unterstellung einer richtigen Baßstimme das eigentliche Prinzip des Fauxbourdon über den Haufen gerannt hatte, den schlichten kirchlichen Sätzen, in welchen alle Stimmen den Rhythmus der Oberstimme samt allen Tonrepetitionen genau mitmachen, d. h. Silbe für Silbe mit ihm gehen. Allegris berühmtes neunstimmiges Miserere für Charfreitag und noch Mozarts De profundis sind daher richtige Fauxbourdons, obgleich die Sextakkordfolgen verschwunden und durch Dreiklangsfolgen in normalem kontrapunktischen Satze ersetzt sind.

Daß der Fauxbourdon einen starken Einfluß auf die Schreibweise der Komponisten schon vor 1400 ausgeübt hat, habe ich (I. 2, 330) an einem Beispiele Landinos (gest. 1397) aufgewiesen, aber auch genügend betont, daß die Fundierung der Anfänge der Florentiner Ars nova auf Terzen- und Sextenparallelen wahrscheinlich auf weit zurückliegende Einflüsse alter englischen Musikübung zu beziehen ist. Daß die fahrenden Spielleute, besonders die bretonischen, die Vermittler dieser Einflüsse gewesen sind, ist sehr wahrscheinlich. Wooldridges Vermutung, daß die Jongleurs und Menestrels des 12.—13. Jahrhunderts Einfluß auf die fernere Entwicklung der Musik gehabt haben, halte ich für sehr richtig (Oxford hist. II. 22): »(The trouvères) sang their lays, for which they themselves composed suitable melodies, but disdained to acquire a knowledge of accompaniment, considering the manipulation of an instrument as beneeth the dignity of a gentleman. Professional musicians therefore — jongleurs and menestrels — were hired for that purpose and supported the voices of the singers no doubt by means of the same rudily skilful methods, whatever these may have been, with which they embellished their own songs. It is of course difficult to suppose that the musical

forms evolved by a movement so influential, so widely extended . . . should have failed to produce some effect even though superficial (?) upon the character of learned music . . .« Freilich, wenn Wooldridge dann wieder die Spuren des Einflusses der Troubadourmelodik in dem Auftauchen der rhythmischen Modi der Mensuraltheoretiker und den Koloraturen des Organum der Pariser Schule sucht, so ist er wohl von der Wahrheit abgekommen, da die Entwicklung dieser Elemente hinter die Zeit der Troubadoure zurückreicht. Wohl aber ist es plausibel, daß die der Pariser Schule gänzlich fremden, nur die Melodie tragenden Unterstimmen und die reich verzierten Vor- und Zwischenspiele der Florentiner Ars nova wirklich aus den improvisierten Begleitmanieren der Jongleurs herausgewachsen sind, welche ein der gelehrten Musik der Kleriker völlig fremdes Element in die fernere Entwicklung brachten. Ein hübsches Beispiel der auf Sexten und Terzen basierten englischen Mehrstimmigkeit ist das »Foweles in the frith« des MS. Douce (ca. 1270), von Wooldridge in Chappells ‚Popular music of the olden time' und auch im zweiten Bande der Oxford history (S. 101) mitgeteilt, in Stainers ‚Early Bodleian Music' als Nr. 6 in Faksimile und Übertragung. Beide haben zwar verkannt, daß das Liedchen choraliter notiert ist, aber damit kein großes Unglück angerichtet. Die von Stainer übersehenen Pliken und ein radiertes *c* (bei *) hat Wooldridge berücksichtigt, auch durch einige Fermaten die Arhythmie einigermaßen behoben. Nach den im zweiten Halbbande entwickelten Prinzipien ergibt sich aber doch ein noch besseres Resultat:

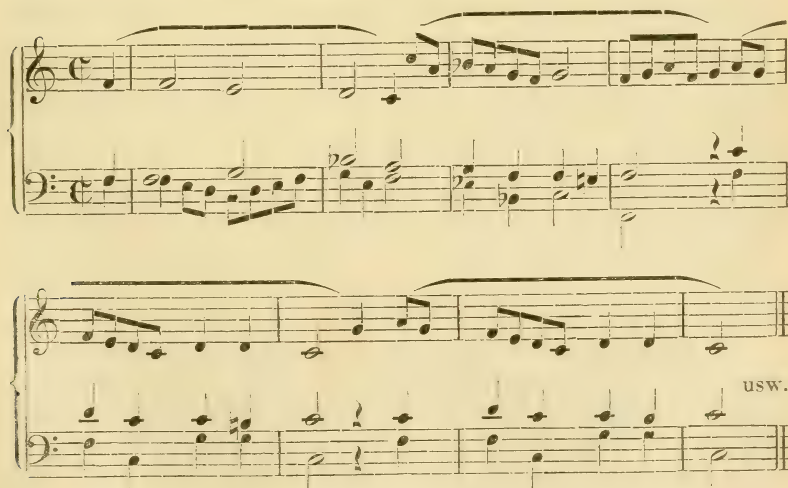
Fowe - les in the frith The fis - ses

in the flod And I mon wa-xe wod Mulch



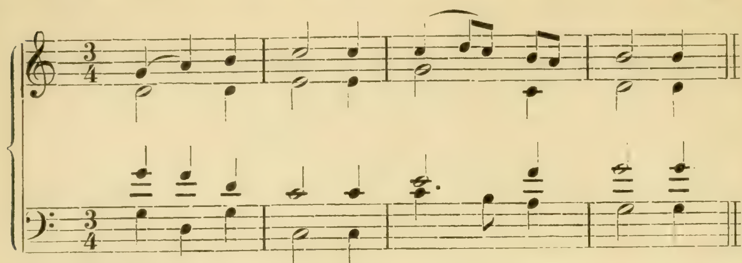
Das entspricht zwar nicht ganz der Praxis der Florentiner, weil die beiden Stimmen durchaus nach alter Organal- und Konduktenmanier gleichzeitig dieselben Silben bringen, also die Unterstimme noch nicht instrumentale Stütze der Melodie ist sondern selbst rivalisierende Melodie; aber das Liedchen belegt doch die englische Praxis der parallelen Terzen und Sexten innerhalb der Melodieglieder mit Schlüssen zur Oktave so bestimmt, daß man vollkommen begreift, wie dieser Stil sich zu dem der Florentiner weiter entwickeln konnte. Übrigens bauen Tonsätze, wie in Early Bodleian music das »Nowel syng« (Nr. 45), »A man, a say« (Nr. 46), »Go' day, my Lord« (47), »Of a rose synge we« (50), »Alleluja Now wel may« (51) usw. (auch 52, 53, 61, 62, 63, 67—68, 69, 71, 74—75, 78, 79, 80—81, 82, 85, 87, 88, sämtlich zweistimmig, aus MS. Selden entnommen, das um 1450 geschrieben ist aber zweifellos erheblich ältere Tonsätze enthält), bestens die Brücke, indem sie die Unterstimme von dem sklavischen Anschlusse an den Diskant befreien und sie zur Stütze desselben machen. In sehr vielen Fällen ist aber wenigstens für längere Strecken die Einführung einer Fauxbourdon-Mittelstimme ohne jeden Zwang möglich; das alles auf den Einfluß eines in Südfrankreich um 1350 erfundenen kirchlichen Fauxbourdon zurückführen zu wollen, wäre absurd, zumal die Mehrzahl der Gesänge weltliche englische sind. Wohl aber wird man zugeben können, daß die freiere Behandlung der Fauxbourdon-Manier mit nicht gesungener fundamentierenden Unterstimme unter dem Einflusse der in Italien und Frankreich gemachten Fortschritte des Tonsatzes entstanden ist. Der ganze Prozeß ist eben ein verwickelter dadurch, daß die ursprüngliche englische Manier eine rein vokale war, durch die Jongleurs aber zu einer die Melodie mit Instrumenten begleitenden gemacht wurde und als solche wieder nach England zurückkam, während etwa um dieselbe Zeit der volle dreistimmige Fauxbourdon auch rein vokal in die Kirchenmusik eindrang. Nur in dieser Form kommt er natürlich als Bewahrer des a cappella-Stils der alten Art und als Vermittler der Rückkehr zum mehrstimmigen a cappella-Gesange in Betracht. Wahrscheinlich haben aber auch während der Blüte des

begleiteten Gesangs andere vom Fauxbourdon unabhängige Formen des mehrstimmigen unbegleiteten Gesangs weiterbestanden, z. B. solche Kondukten wie die Rondeaux Adams de la Hâle und Jeannots de Lescurel (vgl. das Beispiel bei Wolf Nr. 11), aber wohl auch noch einfachere. Denn mag man auch von dem Musikinstinkt der Nordfranzosen eine sehr hohe Meinung haben, so werden doch gewiß streng kanonische Rondeaux immer vereinzelte Fälle gewesen sein und die künstlich kontrapunktisch gesetzten waren schwerlich je Volksmusik. Aber Gesänge, wie das »Elslein, liebes Elslein mein« des Lochamer Liederbuches, dreistimmig und auch nur zweistimmig, mögen wirklich im Volke gesungen worden sein. Vor allem ist für ganz schlichte, Note gegen Note gesetzte Tanzlieder ein hohes Alter anzunehmen. Dieselben treten uns seit Beginn des Druckes von Mensuralmusik (1500) in solcher Menge entgegen, daß es unsinnig wäre anzunehmen, dieselben wären erst da aufgekommen. Der Brauch, daß beifällig aufgenommenen Tanzmelodien Texte untergelegt wurden, wenn sie nicht mit dem Text zugleich geschaffen waren, reicht ja mindestens bis in die Zeit der ältesten provenzalischen Troubadours zurück; daß er im 16. Jahrhundert noch nicht aufgegeben war, beweisen die zahlreichen Sammlungen von mit Text gedruckten Tänzen oder von solchen, die Liedanfängen entsprechende Überschriften tragen. Im Leipziger Cod. 1494 steht fol. 244 ein dreistimmiger Tanz, der im Tenor die Textworte zeigt: »Der Wirt ist ein guter gesel; er gibt gutte speys«:



gewiß ein Beweis, daß auch die Deutschen schon im 15. Jahrhundert frohe Töne anzuschlagen wußten, wo es am Platze war. Aber

nur ein paar Seiten weiter steht eine zu dieser ausgesprochenen Pavane bestens passende Gaillarde, nämlich eine italienische Frottola (fol. 247 v. Maccharia, Maccharia, su su su, ogne se spatia):



Beide mögen in allen Stimmen vokal gemeint sein (obgleich für das deutsche Tanzlied wahrscheinlich ist, daß nur der Tenor zum Singen bestimmt war). Die Beispiele sollen uns zunächst nur sagen, daß das Tanzlied wirklich vor 1500 mehrstimmig belegt ist. Über die Frottola im 15. Jahrhundert orientiert die Studie von Rudolf Schwartz in der Vierteljahrsschrift f. M.W. II. (1886). Ihre Volksmäßigkeit dokumentiert sich zunächst offenkundig in der vollen Achtsilbigkeit der (trochäischen) Verse und in der durchaus schlichten (aber selten schlechten Setzweise). Schwartz zieht einige Stellen aus Cerones Melopeo (1613) aus, in denen dieser zwar späte, aber zweifellos gut instruierte Schriftsteller die Schlichtheit der Faktur direkt für eine wesentliche Eigenschaft der Frottola erklärt. Er erwähnt auch, daß Folgen mehrerer Quintenparallelen in der Frottola etwas häufiges sind (so möchte ich doch die Stelle verstehen: ‚a qui se concede et cantar (!) immediatamente con dos, tres ò quatro quintas‘, die Schwartz auf Quintschritte des fast durchweg die Harmoniegrundtöne nehmenden Basses deutet); Cerone schließt die Anwendung vorbereiteter Dissonanzen und synkopierter Kadenzen aus (‚las dissonancias no valen, pues se canta à nota contra nota [!]: cadencia con ligadura o syncopa non vale pues se ha proceder sin ningun genere di artificio); jeder Aufwand höherer Kunstmittel mache die Frottola zum Madrigal.

Der um 1350 schreibende Gidino di Sommacampagna sagt von der Frottola noch nichts, obgleich er in Verona, also in der Nachbarschaft von Mantua lebte, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Hauptpflegestätte der Frottola ist (ein Teil der Frottolisten sind sogar Veroneser, vgl. die Liste bei Schwartz, S. 466). Und doch nennt bereits der Text von Landinos »Musica son« (Pal. 87, fol. 121 v., zitiert bei Ambros III. 470) die Frottola im Gegensatze zu den edleren Formen der Kunst (madriale, caccia, ballata), welche

über jene vernachlässigt würden. Zum mindesten wird man daher wohl annehmen müssen, daß der die Struktur der Kunstlieder so gründlich kennende und analysierende Gidino absichtlich die Frottolen als nicht zur eigentlichen Kunst gehörig ignoriert; zu den »rhithimi volgari« sollten sie aber doch von Rechts wegen gezählt werden! Schwartzs Untersuchung der vollständig von ihm spartierten Petruccischen Frottolensammlung (bzw. der erhaltenen neun Bücher, 1504—1509) erweist, daß die musikalische Form den § 59 aufgewiesenen der Rondeaux und Balladen ähnlich ist, nämlich einen Mittelteil durch eine Ripresa einrahmt (A B A).

Mit Recht macht Barbieri in der Einleitung des Cancionero darauf aufmerksam, daß einige der volksmäßigen Gesänge des Cancionero in Petruccis Frottolensammlung als Frottolen gedruckt sind (Jusquin d'Ascanio: »El grillo e bon cantore«) und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf den Teil der Sammlung, welcher zweifellos den geringeren Kunstwert hat und anscheinend auch der jüngere ist, nämlich die weltlichen und geistlichen Villancicos, deren Stil sich durch das Fehlen instrumentaler Partien und schlichte Führung aller drei Stimmen Note gegen Note scharf gegen den der kunstvollen Balladen abhebt. Wooldridge, der die spanischen Meister des Cancionero schwerlich mit Recht für Nachfolger der Niederländer um 1500 hält, teilt (Oxford hist. II. 308 ff) je ein geistliches Villancico von Juan del Encina (1469—1537) und Lope de Baena (gest. vor 1508) ab, die zwar nichts weniger als charakteristisch für den Inhalt des Cancionero sind, aber für den a cappella-Stil vortreffliche Belege bilden. Ich füge unter Verweisung auf dieselben hier ein paar andere Spezimina bei, zunächst eine nach Barbieri (Einl. S. 163) auf 1430 bezügliche anonyme Romanze (Nr. 32), die durchaus strophisch und Note gegen Note komponiert ist (auch die paar Noten ohne Text am Schluß mögen wohl als Melisma auf die letzte Silbe gesungen worden sein), und weiter ein vierstimmiges Klagelied, wahrscheinlich auf den Tod Isabella der Katholischen (gestorben 1504) von Juan del Encina (Nr. 317):

Romanze.

(Ben mereces)
Al-buquerque, Al-bu - quer-que, Me-re-ci-as ser hon-

(tres)
ra - do, En ti 'stán los dos in - fan - tes

Hi - jos del Rey Don Fer - nan - do.

(6 Strophen)

Juan del Encina (gest. 1537).

Triste Es-pag-na sin ven - tu - ra

Tiple
Contralto.

Tenore
Contrabasso.

Todos te de-ben llo- rar! Despob-la - da d'a- le-

gri- a. Pa-ra nunca en ti tor - nar!

Doch bilden wie gesagt solche Note gegen Note gesetzte Villancicos nur einen kleinen Bruchteil des Cancionero. Einen hübschen Beleg für das Fortleben der Mottetkomposition Pariser Stils auch in Spanien ist Nr. 438 ein »Salat« oder eine »Sülze« (Ensalada) von Francisco Peñalosa (1470—1535), sechsstimmig mit instrumentalem (textlosem) Diskant aber in jeder der anderen Stimmen mit anderem Text, in der Baßstimme (dem Mottet-Tenor) mit dem ironisierenden Pfingsttext »Loquebantur variis linguis«:

Francisco Peñalosa (gest. 1535).

Por las sier - ras de Ma - drid
E - ne - mi - ga
A quel pa - stor - ci-
Vue - stros son mis o - jos
Lo - que - ban - tur va-

ten - go dir que mal mi
le soy ma - dre à a - quel ca ballero
co ma - dre que no vie - ne
I - sa - bel! vue - stros usw.
ri - is lin - gu - is

Ganz vokal ist auch Nr. 351 von Garcia Muñoz (ca. 1500), vierstimmig aber mit virtuos gehandhabtem Wechsel der Zahl der

beschäftigten Stimmen, eine erzählende Pastorita, die offenbar an die Troubadourpraxis anknüpft mit zwei eingelegten jedenfalls viel älteren Liedern (»Ay triste de mi ventura« und »Madre mia muriera«). Die Ansätze zur Durchimitation textgezeugter Motive mögen auf die Schule Okeghems weisen, sind aber auch als auf spanischem Boden gewachsene Fortbildungen ähnlicher Ansätze in den einstimmigen begleiteten Liedern keineswegs unwahrscheinlich. Auf alle Fälle greift die kecke Anlage des ganzen Stücks und sein starker Farbenwechsel der Technik eines Jannequin vor:

Garcia Muñoz.

U - na monta-ña pa - san - do Por cer-
Por cer - ca d'un
ca d'un hi - no-jar Ser-ra - na vimos can-tan - do
hi - no - jar
Y de - cia es - te can - tar: »Ay tri - ste de

mi ven - tu-ra Qu'el va-

Qu'el va - que-ro

Qu'el va - que - ro el - va-

Qu'el va - que - ro el va -

que - ro me huy - e por - que le quie-ro.

me hu-ye usw.

que - ro

que - ro

Den Schwerpunkt des Cancionero bilden aber wie gesagt die nur in einer Stimme vokalen und auch in dieser reich mit instrumentalen Moduli durchsetzten Balladen, von denen ich einige in die »Hausmusik aus alter Zeit« aufgenommen habe, auf die ich verweisen kann. Hier stehe nur noch eine mit Zwischenspielen durchsetzte aber in allen drei Stimmen vokale anonyme Ballade, deren Textinhalt sich nach Barbieri auf das Jahr 1469 bezieht. Auch sie zeigt Imitationen, die man aber schwerlich aus der Praxis der Niederländer herleiten darf (Cancionero Nr. 319):

Ballade.

1. Muy cru - e - les voces dan (instr.) Ca - ta-

2. Cor-reos ve-nen correos van Por to-

la-nes blasfe - man - do:
to 'lmondo gri-tan - do:
1. 2. Fue-ra,
fue-ra Du-que Joan!
Fue-ra, fue-ra Du-que Joan!
Fue-ra, fue-ra Du-que Joan!
Qu'es ca - sa de Don Fer-
6/8
Qu'es ca - sa de Don Fer - nan - do Qu'es ca - sa de
nan - do
Don Fer - nan - do (Fine) 1. Tor-na tor - na Bar ce-lo-
2. Sus e ma - te por la do-
2/4
Don Fernan - do.

na a tu sen - nor na-tu-ral!
na, Francia jue - ga de-dos val!

da Capo al Fine

Als letztes Beispiel für die Formen, in denen der Satz Note gegen Note rein vokal oder rein instrumental im 15. Jahrhundert gepflegt wurde, folge hier noch die Symphonie aus dem Leipziger Cod. 1494, deren Text schon S. 43 mitgeteilt ist. Außer diesem den drei Oberstimmen beigegebenen Texte (der Baß ist ganz textlos) ist dem Diskant noch ein geistlicher Text beigeschrieben, dessen Beziehungen zur Musik aber nur lose sind, so daß er keinesfalls die Komposition hervorgerufen hat; vielmehr muß er als erst nachträglich untergelegt angesehen werden, um auch eine kirchliche Aufführung des Stückes zu ermöglichen. Nur am Schluß geht er ebenfalls auf die instrumentalen Absichten ein, besonders mit den Solmisationssilben *Fa Re Re Fa* usw. auf die Töne *c′ a a c′*:

In laudem summi regis
triumphatoris incliti
strenue militantis
ac gubernantis in sublimi
regnantisque in superno solio
atque in celesti hierarchia imperantis
cantamus tuba atque ceteris instrumentis armonicis
liricae perdignis melodias benignas
sonantes: FA RE RE FA RE FA FA
glossaeque clangentes
nos altissimo commendantes.

Bezüglich der Struktur der Komposition mache ich auf den auffallenden Wechsel getragener Stellen von sehr bestimmter, entschieden auf deutschen Ursprung weisender Harmonieführung mit lediglich in den Tönen des *F*-dur-Akkords hin und her gehenden nur rhythmisch wirkenden aufmerksam. Erstere sind offenbar für kantable Instrumente (Violen, Holzbläser), letztere dagegen für Blechblasinstrumente berechnet, wie die beiden Texte bestätigen. Die kleine Symphonie ist aber den unter dem Namen Sinfonia oder auch Sonata aus dem Anfange des 17. (!) Jahrhunderts erhaltenen

Note gegen Note gesetzten Instrumentalstücken von Sal. Rossi, B. Marini u. a. zum mindesten ebenbürtig, wieder ein Beweis, daß die Entwicklung der Kunst keineswegs immer in aufsteigender Linie weiter geht. Obgleich mit zweierlei Text versehen und obgleich keinerlei spezifisch instrumentale Spielfiguren aufweisend, ist sie doch zweifellos in allererster Linie als Instrumentalstück gedacht und zwar als reich besetztes, ein Orchesterwerk des 15. Jahrhunderts. Die Texte sind nur dazu da, die Verstärkung der Klangwirkung durch Singstimmen zu ermöglichen. Sie weist aber damit bereits auf die im 16. Jahrhundert erfolgende Verwischung des Unterschieds zwischen vokalem und instrumentalem Stil hin, die es möglich machte, beliebige weltliche oder geistliche mehrstimmige Tonwerke entweder nur mit Instrumenten oder nur mit Singstimmen oder auch mit Mischung oder Verbindung beider Besetzungen aufzuführen. Denn das ist schließlich das Wesen des sogenannten a cappella-Stils in seiner Blütezeit.

Symphonia.

(Andante sostenuto.) Leipzig, Univ.-Bibl. Cod. 1494.

(legato)

(mf)

3 (2) (4) (6)

[tr] (Poco allegro.)

(f)

(4)

(p) (mf)

(6) (8) (2) (4)

(Andante sostenuto.)
(legato)

(p) (mf)

(6) (8) (2)

(4) (6)

(Poco allegro.)

(f) (p)

(8) (2) (4)

(mf) (ff) (mp)

(6) (6 a) (8) (9)

(Andante sostenuto.)

(legato)

(mf) (più f)

(2) (4) (4 a)

Poco allegro.)

(p) (mf) (f)

(2) (4) (6)

(f) (p)

(8) (6 a) (6 b)

(*pp*) (*f*) (*ff*)

(8) (9)

(Andante sostenuto.)

(*legato*)

(*ritard.*)

(*mf*)

(6) (6a) (8)

Nach diesen Aufweisungen ist die Entstehung der Hochblüte des a cappella-Stils des 16. Jahrhunderts kein Rätsel mehr. Er brauchte nicht zu entstehen, denn er hatte seit den ersten Versuchen des Organums und Déchants niemals aufgehört zu existieren. Aber er war durch die Ars nova, den begleiteten Vokalstil, zeitweilig stark in die zweite Linie gedrängt worden, nicht nur in der weltlichen, sondern auch in der kirchlichen Komposition. Das Aufblühen der Gesangskunst in den Kapellchören, nicht nur in Rom, sondern an allen Fürstenhöfen und größeren Kirchen, führte offenbar mehr und mehr die Komponisten, die großenteils selbst Mitglieder der Kapellchöre waren, auf breitere Entfaltung des Anteils der Singstimmen an der Textur der Werke bis zur schließlichen gänzlichen Verdrängung der Instrumentalisten aus dem liturgischen Gesange. Den letzten Anlaß mögen wohl die Erwägungen des Tridentiner Konzils gegeben haben.

VII. Buch.

Der durchimitierende a cappella-Vokalstil und seine ersten instrumentalen Nachbildungen.

XX. Kapitel.

Der durchimitierende Vokalstil.

§ 64. Notenschrift und Notendruck.

Ein erheblicher Teil der zuletzt besprochenen Werke ist uns bereits nicht mehr handschriftlich erhalten, sondern sei es noch bei Lebzeiten der Komponisten oder kurz nach ihrem Tode gedruckt worden. Es ist daher jetzt an der Zeit, der gewaltigen Umwälzung zu gedenken, welche seit 1500 durch Übertragung des Druckverfahrens auch auf Musikwerke im gesamten Musikschaffen und Musiktreiben bewirkt wurde. Noch im 15. Jahrhundert waren mit immensem Aufwand an Zeit und Mühe hergestellte Kopien von Musikwerken in prächtiger Ausstattung mit kunstvollen bunten Initialen auf Pergament durchaus nichts Seltenes. Florenz Pal. 87, Paris f. it. 568, Brit. Mus. add. 29987, Chantilly 1047, Modena 568, Oxford Selden B. 26, Old Hall und viele andere der Hauptquellen unserer Kenntnis dieser Literatur sind luxuriöse Pergamenthandschriften und es ist bei der soviel geringeren Haltbarkeit des Papiers verwunderlich genug, daß uns in Florenz Panciatichi 26, den sechs Trienter Codices, Bologna 37 (das nur teilweise Pergamenteinlagen hat), Paris f. f. n. acq. 6771, in Berlin Z. 21, Leipzig 1494 usw. noch lesbare Kopien auf Papier erhalten sind. Doch muß bedingungslos zugegeben werden, daß im allgemeinen alle diese Kopien, auch die in Eile mit kursiver Schrift ohne jeden Zierrat für eigene Information vom Schreiber auf Papier geschriebenen, von einer bewundernswürdigen Korrektheit und Verläßlichkeit sind. Passierte dem Schreiber einmal, daß eine Note wider Willen schwarz voll lief, statt hohl zu sein, so findet

man ein untergeschriebenes c (cavetur) oder andere Merkzeichen (in Leipzig 1494 ein ·|) als Korrektur, desgleichen sind, wo eine Note eine Stufe zu hoch oder zu tief geraten ist, herauf- oder herunterweisende Hilfsstriche angewendet (⌄◇⌄ ⌃◇⌃) usw. Natürlich kommen wirkliche Fehler doch gelegentlich vor, die das Übertragungsgeschäft sehr erschweren. Theoretiker des 16. Jahrhunderts geben bereits den Rat, wenns beim Spartieren irgendwo nicht klappt, von irgendeiner evidenten Schlußstelle aus rückwärts zu arbeiten, bis man die Stelle findet, wo etwa ein unentbehrlicher Punkt aus Versehen weggeblieben oder aber durch Fliegenschmutz unliebsamer Weise einer hinzugekommen ist. Mit sehr wenigen direkt als Raritäten zu bezeichnenden Fällen sind alle mehrstimmigen Kompositionen wenigstens seit der reichen Entwicklung der Ars nova des 14. Jahrhunderts nicht mit partiturmäßiger Übereinanderstellung der Stimmen notiert, sondern vielmehr die Stimmen nacheinander, jede für sich zu Ende geführt, so daß in manchen Fällen ziemlich umständlich ausprobiert werden muß, was übereinander gehört, besonders wenn wirklich einmal ein Fehler vorkommt. Einen bedeutenden Fortschritt der Aufzeichnungsweise bedeutete das Arrangement als sogenanntes »Chorbuch«, bei dem auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten gleichlange Bruchstücke sämtlicher Stimmen notiert sind, also gleichzeitig für alle Stimmen (die aus demselben Exemplar ablesen) umgewendet werden muß. Ein solches Arrangement bietet natürlich weitere verläßliche Anhaltspunkte für die Spartierung. Die Chorbücher haben sich auch noch nach Einführung des Drucks gehalten, waren aber dauernd seltener als die Stimmbücher, die jede Stimme für sich als besonderen Band oder besonderes Heft oder Blatt bieten.

Die Versuche, das Druckverfahren auf Musiknoten zu übertragen, stießen auf ganz eigentümliche Schwierigkeiten wegen der vielen möglichen Notenformen (deren Zahl besonders durch die mancherlei Ligaturen eine sehr große war), ferner wegen der Linien, auf denen die Noten unterzubringen waren. Es hat deshalb doch noch ein halbes Jahrhundert gedauert, ehe Gutenberg auf dem Gebiet des Musikdruckes einen ebenbürtigen Nachfolger fand. Versuche zum Teil ziemlich plumper Art reichen allerdings weiter zurück. Der allererste und allerplumpste findet sich in dem 1473 von Konrad Fyner in Eßlingen gedruckten Collectorium super Magnificat des Jean Charlier de Gerson, fünf stufenweise fallende Noten durch blockierte Versalien dem Letternsatz eingefügt, ohne Linien, welche mit der Hand nachträglich gezogen werden sollten (schon 1781 in Krünitz's Ökon. techn. Encyklopädie aufgewiesen; vgl. die Faksimiles in »Notenschrift und Notendruck« [1896] Tafel VIII, sowie

Archiv f. Buchgewerbe 1900, S. 90); Franciscus Nigers Grammatik (1480) bringt bereits ein par zierliche Mensuralnoten mit Metalltypen gedruckt, ebenfalls ohne Linien (vgl. J. Mantuani »Über den Beginn des Notendrucks« 1901). Bereits vier Jahre früher hatte aber Ulrich Han (Udalricus Gallus) aus Ingolstadt das Problem des Druckes von Choralnoten befriedigend gelöst in dem Missale Romanum (Rom 1476), wie Rafael Molitor zuerst im 2. Bande seiner »Vortridentinischen Choralreform« (1902) aufgewiesen und durch das Faksimile Taf. I seiner »Deutschen Choralwiegendrucke« (1904) belegt hat (römische Choralnoten mit Metalltypen auf vier vorgedruckten roten Linien). Diese Arbeit ergänzt nach allen Seiten die Ergebnisse meiner Studie »Notenschrift und Notendruck«, beläßt aber Jörg Reyser das Verdienst als erster Missaldrucker mit gotischen Choralnoten (Missale Herbipolense, Würzburg 1481). Die große Zahl vor 1500 mit Choralnoten zum Teil in sehr zierlicher Ausführung gedruckter liturgischen Bücher ersehe man aus beiden Arbeiten. Die Herstellung von Beispielen mensuraler Musik in Holzschnitt (Holztafeldruck) in theoretischen Werken ist nicht älter, sondern jünger als diese Typendrucke; sie kommt zuerst vor in des Franchinus Gafurius »Theoreticum opus musicae disciplinae« (1480), dann bei Ramis 1482, Burtius 1487 usw. und findet sich als Notbehelf in Ermangelung von Notentypen noch weit ins 16. Jahrhundert hinein (vgl. Notenschrift und Notendruck S. 41 ff. und Molitor, Choralwiegendrucke S. 27 ff.). In größerem Maßstabe, für ganze Werke, ist dasselbe niemals zur Anwendung gelangt; von einer Bedeutung desselben für schnellere und allgemeinere Verbreitung der polyphonen Werke kann daher nicht gesprochen werden. Erst mit dem Auftreten von Ottaviano dei Petrucci (1466—1539) erfolgte jene ganz außerordentliche Umwälzung, welche auch auf die musikalische Produktion in stärkster Weise einwirken mußte. Auf Grund eines am 25. Mai 1498 vom Rate der Stadt Venedig erlangten Privilegs eröffnete Petrucci mit dem am 15. Mai 1501 beendeten »Odhekaton« die große Reihe seiner ein wahrhaftiges Repertorium der Kunstmusik um 1500 bedeutenden Publikationen und zwar sogleich in einer noch heute Staunen und Bewunderung abzwingenden Vollendung der technischen Herstellung. Petruccis Drucke sind nicht nur Doppel-, sondern sogar Tripeldrucke (zuerst Text und Initialen, dann die Linien und zuletzt die Noten), was die exakte Ausführung nur um so erstaunlicher macht. Petruccis Nachahmer (und Nachdrucker), z. B. Giac. Junta in Rom, vermochten dieselbe auch nicht annähernd zu erreichen. Überhaupt stehen aber alle Notentypendrucke der Folgezeit mit Ausnahme derjenigen Peter Schöffers d. j. (1512 in Mainz, zuletzt 1540 in Venedig) und

des Marchio Sessa (Venedig 1538) an Schönheit und Akuratesse weit hinter denen Petruccis zurück. Die Umständlichkeit des Tripel- oder doch Doppeldruckes bei Petruccis Nachahmern (Öglin in Augsburg seit 1507, Peter Schöffer, Andreas Antiquus in Rom seit 1516 [Chorbücher mit Riesen-Noten], Peutinger in Nürnberg seit 1520, Junta, Octavianus Scotus in Venedig seit 1536, Sessa) wurde bald allgemein aufgegeben, als es um 1525 dem Pariser Schriftgießer Pierre Haultin gelang, Typen herzustellen, die mit einer Note zugleich ein kleines Stück Liniensystem verbinden. Mit diesen druckten zunächst Pierre Attaignant in Paris seit 1527, Jacques Moderne in Lyon seit 1532 und Tylman Susato in Antwerpen seit 1543; mit ebensolchen 1540 von Guillaume Le Bé gefertigten Typen druckte die Pariser Firma Ballard über 200 Jahre. Aber auch in Italien fand das neue Verfahren schnell Aufnahme, (zuerst durch Blado da Asula und Valerio da Bressa um 1530, besonders aber durch die Gardano in Venedig (seit 1538) und Rom, Girolamo Scotto in Venedig (seit 1538), denen die Deutschen Egenolph in Frankfurt (1532), Faber in Leipzig (1537), die Nürnberger: Formschneider (1533), Petrejus (1536), Montan und Neuber; Kriesstein in Augsburg, Rhaw in Wittenberg, Adam Berg in München usw. usw. sich anschließen. Diese Angaben mögen genügen, die immense Produktion gedruckter Musikwerke begreiflich zu machen, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Welt überschwemmte. Daß dadurch die Produktivität der Komponisten ebenfalls gesteigert wurde, ist gewiß begreiflich; denn einmal spornte die Nachfrage der Verleger nach neuen Werken und die Möglichkeit so schneller Verbreitung ihren Ehrgeiz an, und dann mußte die vermehrte Gelegenheit, Werke der in fernen Gegenden lebenden Meister sofort in großer Zahl kennen zu lernen, außerordentlich befruchtend wirken. Der Aufschwung der Kompositionstechnik wurde daher ein universeller, internationaler. Gleich Petruccis erste Publikation trug übrigens einen entschieden internationalen Charakter und stellte Werke französischer, niederländischer, spanischer und deutscher Komponisten neben die italienischen (die englischen treten nun stark zurück). Erst mit der Dezentralisation des Musikdruckes durch Entstehen hochbedeutender Verlagsfirmen in Paris, Lyon, Antwerpen, Nürnberg usw. werden wieder mehr nationale Scheidungen bemerklieh, wenigstens insofern größere Sammlungen von Werken desselben Komponisten oder Sammlungen nur französischer oder nur deutscher Komponisten neben die internationalen Anthologien treten. Die Drucker von Mensuralmusik stellen sich von Anfang an auf den Standpunkt der inzwischen auch in der geschriebenen Musik allgemein gewordenen Beschränkung auf

die Unterscheidung gefüllter and hohler Noten, d. h. rote Noten kennt die gedruckte Mensuralmusik nicht mehr, gibt aber auch die roten Linien sofort gänzlich auf, welche die Choraldrucke überwiegend noch lange konservieren. Der Notendruck schließt sich zunächst durchaus an die Gewohnheiten der Notenschreiber an; aber mit dem Aufkommen der durchgehenden Typen Haultins ging man, um dieselbe Type doppelt benutzen zu können, davon ab, die kleinen Noten stets aufwärts zu stielen, und richtete sich danach, ob sie tief oder hoch auf dem Liniensystem zu stehen kamen (im ersteren Falle aufwärts, im letzteren abwärts gestielt). Für die Longa war das Aufwärtsstielen schon in Handschriften des 15. Jahrhunderts nicht selten; auch dieser Gebrauch ging in den Druck über, obgleich die Typen dadurch nicht doppelt als Longa brauchbar wurden (die Longa hat stets die Cauda rechts); wohl aber konnte die normal abwärts gestielte Longa für Ligaturen mit opposita proprietas benutzt werden. Weit weniger als die Mensuralnoten bereiteten die Tabulaturen der Drucklegung Schwierigkeiten; trotzdem sind bis jetzt keine Instrumental-Tabulaturdrucke aus der Zeit vor Petruccis Auftreten gefunden worden. Das ist dahin zu deuten, daß die Instrumentalmusik ohne Gesang noch nicht hoch genug in der allgemeinen Wertschätzung stand. Allerdings steht aber das Alter der verschiedenen Arten der Lautentabulaturen nicht fest; nur die Orgeltabulatur (deutsche Tabulatur) läßt sich ins frühe Mittelalter zurückverfolgen, wenn auch ohne die später für alle Tabulaturen charakteristischen rhythmischen Wertzeichen. Diese mögen wohl mit der arabischen Laute und ihrer Tabulatur im 14. Jahrhundert aus Spanien nach Italien herübergekommen sein. Die Italiener nahmen die Ziffern-tabulatur der Spanier an, die Franzosen setzten an die Stelle der Ziffern 1—10 die ersten Buchstaben des Alphabetes mit dem Sinne von Ziffern für die halbtonweise aufsteigenden Bünde:

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	$\dot{X}$	$\ddot{X}$	(italienisch)
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	(französisch)
z. B. =	*d*	*es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*as*	*a*	*b*	*h*	*c'*	*cis'*	*d'*	(auf der *d*-Saite).

Diese Zeichen wurden auf eine der Saitenzahl entsprechende Anzahl parallel gezogener Linien, welche die Saiten vorstellten, geschrieben. Die Zeitabstände der einzelnen Anschläge aber wurden oberhalb mit den einfachen Zeichen:

● = 1/1, | = 1/2, ⌈ = 1/4, ⌈̿ = 1/8, ≡ = 1/16 usw.

verzeichnet. Da dieses System der Bezeichnung nach 1300 auch für die kleineren Werte der Mensuralnotenschrift auftritt und zwar in Südfrankreich und Spanien, so ist daraus vielleicht zu schließen, daß um dieselbe Zeit, oder wenig früher, die Lautentabulatur angefangen hat sich zu verbreiten. Das unpraktische System der deutschen Lautentabulatur, die gegen 1600 verschwand, um der französischen das Feld zu überlassen, »soll« nach dem Bericht Virdungs (1511) und M. Agricolas (1529), der blindgeborene Nürnberger Organist Konrad Paumann (1410—1473) erfunden haben. Die deutsche Lautentabulatur ist alphabetisch wie die französische, die einander folgenden Buchstaben bezeichnen aber nicht Halbtonstufen auf derselben Saite, sondern laufen bundweise quer über die fünf Saiten der Instrumentes (die Zahlen 1—5 für die leeren Saiten):

5	e	k	p	v	9	ē	
4	d	i	o	t	ꝛ	d̄	
3	c	h	n	s	z	c̄	
2	b	g	m	r	y	b̄	usw.
1	a	f	l	q	x	a	f̄

Es bedarf daher keiner die Saiten bedeutenden Linien, da jeder Buchstabe nur einen einzigen Griff fordern kann. Die rhythmische Bezeichnung ist bei der deutschen Lautentabulatur und auch bei der deutschen Orgeltabulalur dieselbe wie bei der spanisch-italienischen und französischen Lautentabulatur. Hier ist nicht der Ort, die Lautentabulaturen weiter im Detail zu erklären; man vergleiche darüber meine Studie »Notenschrift und Notendruck« oder die einschlägigen im Literaturverzeichnis aufgezählten Werke von Chilesotti, Morphy, Körte und Tappert sowie Wasielewskis »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«. Da Lautentabulaturwerke seit dem Vorgange Petruccis (seit 1507) in fast unabsehbarer Menge erschienen (vgl. die oberflächliche Aufzählung iu meinem Musiklexikon, welche die Wege durch Eitners Quellenlexikon weist), so mußten dieselben hier wenigstens kurz erwähnt werden, zumal neben den Violen die Laute zweifellos viel mehr als Begleitinstrument der Kunstlieder des 14.—15. Jahrhunderts in Betracht kommt als irgendwelche Blasinstrumente. Die Originalkompositionen für Laute kommen zwar zunächst nicht ernstlich in Betracht und auch die Arrangements mehrstimmiger Kompositionen für Laute mit oder ohne eine Singstimme sind überwiegend ohne höheren Kunstwert, nur dürftige Surrogate. Doch steht die spanische Lautenmusik bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf einer hohen Stufe künstlerischer Durchbildung und ist, da alle Lautentabulaturen nur Griffe und nicht Tonstufen notieren, also als selbst-

verständlich vorausgesetzte, nicht angezeigte chromatische Veränderungen niemals in Frage kommen können, eine wichtige Quelle für unsere Beurteilung der Handhabung der Musica ficta. Es sei dieserhalb besonders auf Morphys zweibändige Anthologie verwiesen, besonders die Lieder mit Lautenbegleitung, welche meine Scheidung von instrumentalen und vokalen Partien in der älteren Liedliteratur bestätigen und für die Singstimmen syllabische Deklamation ergeben (die Singstimme ist vielfach mit roten Ziffern streng von der Begleitung unterschieden).

§ 65. Die Musikinstrumente um 1500.

Im Hinblick auf die bedeutsame Rolle, welche in der Musik des 14.—15. Jahrhunderts die obligate Mitwirkung der Instrumente spielt, sind wenigstens einige kurze Bemerkungen über deren Gattungen und ihre charakteristischen Eigenschaften am Platze. Wir haben zwar gewichtige Gründe für die Annahme kennen gelernt, daß für die eigentliche Kunstmusik in erster Linie Streichinstrumente bereits im 14. Jahrhundert, ja noch früher in Betracht kamen, doch wissen wir auch, daß Motets und Chansons gelegentlich nur von Blasinstrumenten ausgeführt wurden und daß bei festlichen Gelegenheiten ein Zusammenwirken von Instrumenten aller Art stattfand. Daß der Text der Leipziger Symphonia (S. 43) keine Phantasterei ist, beweist des Janoccius Manetti Schilderung der Festlichkeit beim Einzuge Papst Eugens IV. in Florenz (24. März 1436), den Haberl (Baust. III. 34) aus den Handschriften 1603 und 1605 der Vaticana ausgezogen hat; besonders sei auf den »ingens ordo tubicinum fidicinumque« hingewiesen, der den Festzug eröffnet, ferner auf das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten bei der Einweihungsfeier der Kathedrale während der Erhebung der Monstranz (»in sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum symphoniis tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilicae loca resonabant«). Auch die Hervorhebung der ergreifenden Wirkung der Instrumentalmusik während der Pausen des Gesanges (»ubi consuetae canendi pausae fiebant«) ist für uns von höchstem Interesse. Das internationale vom Arcipreste da Hita (Juan Ruiz um 1350) beschriebene Orchester (vgl. Ambros MG. II. 508 und [mit einigen Varianten] Barbieri, Cancionero [Einleitung]) führt uns fast ein Jahrhundert weiter zurück und gibt wertvolle Anhaltspunkte dafür, daß auch schon im 14. Jahrhundert die Musik in Spanien auf derselben Höhe stand wie in Italien und Frankreich. Die von Ruiz genannten Instrumente sind: Guitarra morisca, Laud,

Guitarra latina, Rabé morisco, Orabin, Salterio, Vihuela de pendola, Medio caño, Arpa, Galipe francisco (Galoubet), Rota (Rotta), Tamboreta, Vihuela de arco (Viola), Dulçe caño entero, Panderete, Sonaja de asofar, Organos, Adedura (Drehleier?), Dulçena, Ajabeba, Albogon, Çinfonia (Musette), Baldosa, Odreçillo, Mandurria, Trompa, Añafile [maurische Trompete], Atambal (kleine Pauke). Die die Viola betreffende Strophe lautet:

La vihuela de arco
Adormiendo a vesas
Voses dulses sabrosas,
A las gentes alegra,

fas dulçes de Bayladas
may alto a las vegadas
claras et bien pintadas
todas las tien pagadas.

d. h. die Viola schmückt Balladen mit Verzierungen, indem sie bald in hoher Lage säuselt, bald volltönende weiche klare und ausdrucksvolle Töne ruhig aushält. Die folgende Strophe berichtet, daß ein Ensemble von Blasinstrumenten (Dulçe caño entero, Sonajas de asofar, Organos) »sonete, chanzones et motete« vorträgt. Wenn auch von den aufgezählten Instrumenten einige schwer bestimmbar sind, so ist doch deutlich ersichtlich, daß eine Menge Instrumente der Harfen- und Lautenfamilie (mit gerissenen Saiten) neben Streichinstrumenten, Holzblasinstrumenten, Blechblasinstrumenten und Schlaginstrumenten genannt werden. Erst das 16. Jahrhundert bringt ausführliche Beschreibungen, Klassifikationen, Abbildungen und Gebrauchsanweisungen der vielen Instrumentengattungen (Virdung 1511, Judenkunig 1523, M. Agricola 1528 u. ö., Gerle 1532, Ganassi da Fontego 1535 und 1542, Luscinius 1536, Bermudo 1555, Phil. Jambe de Fer 1556, Diruta 1593 bis zu Prätorius Organographia 1619). Aus diesen Werken ersehen wir, daß um 1500 bereits eine ganze Reihe von Instrumenten sich zu vollständigen Familien entwickelt haben, d. h. in mehreren Größen gebaut werden, so daß es möglich ist, ganze mehrstimmige Tonsätze mit Instrumenten derselben Gattung zu besetzen. Wie weit aber dieser Zustand hinter 1500 zurückreicht, ist noch nicht vollständig zu übersehen. Doch geben bereits die ca. 1375 geschriebenen, Sammelb. VI. 3 von H. Abert ausgezogenen musikalischen Teile der »Echecs amoureux« (Dresden K. ö. B. MS.O. 66) ebenfalls eine stattliche Aufzählung von Musikinstrumenten (vielles, harpes, psalterions, ghisternez, rebeblez, rotez, orgues, citoles, chyffonyes, monocordes, trompez, tabours, tymbrez, naquaires, cymballes, cornes, flasoz, fleutes, douchaines) und unterscheiden »instrumens haulz« und »instrumens bas«. Seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts sind auch Streichinstrumente nachweisbar, die wie die Gambe zwischen den Knieen

gehalten gespielt werden (vgl. Rühlmann, Gesch. der Bogeninstrumente Tafel 8, Nr. 14 [Genter Altarwerk von Gebr. van Eyck, Holzmalerei von 1412—1413]). Es ist aber damit wahrscheinlich noch nicht die Altersgrenze der tiefen Streichinstrumente nach rückwärts bestimmt. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber belegt der Schlußakkord von Hermann de Atrios »Nouvellement« (vgl. S. 46 und 53) bereits offenbar die alte von Ganassi del Fontego (1542) überlieferte Stimmung der Baßviola (*D G c e a d'*). Die Deutschen scheinen noch im Anfange des 16. Jahrhunderts die Baßinstrumente sehr verschieden gestimmt zu haben (vgl. die Ausführungen bei Wasielewski, »Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh.« S. 59 ff.). Für die mittleren und höheren Lagen waren die fünfsaitige Viella (die aber schon bei Hieronymus de Moravia bis groß *G* hinabreicht) und die nur dreisaitige Rubeba (Ribeca, Rebec) schon seit dem 13. Jahrhundert unterschieden. Es mögen aber sogar schon im 15. wenn nicht 14. Jahrhundert nebeneinander verschiedene Gattungen der Streichinstrumente, die mit flachem und die mit bauchigem Schallkörper, und dazu die nach Art der Laute mit Bünden und Rosette versehenen in verschiedenen Größen existiert haben. Auch der Bau von Blasinstrumenten derselben Gattung in verschiedenen Tongrößen ist schwerlich mit einem Male um 1500 durchgeführt worden, sondern sicher ganz allmählich entstanden. Man hat aber wohl allzu zuversichtlich eine Nachbildung der vier Stimmlagen der Menschenstimme (Diskant, Alt, Tenor, Baß) als eine Art Programm für den Instrumentenbau des 16. Jahrhunderts aufgestellt. Dem widerspricht aber erstens der Umstand, daß die Alt- und Tenor-Instrumente des 16. Jahrhunderts fast in allen Instrumentenfamilien identisch sind. Für die Flöten aber, die sowohl als Geradflöte (Flute douce) wie auch als Querflöte (Flute allemande, Schweizerpfeiff) weit zurück im allgemeinen Gebrauche sind, kann von wirklichen Baßlagen gar nicht die Rede sein, vielmehr waren dieselben stets 4' Instrumente (tiefster Ton der drei Arten der Querflöte: *d'*, *g*, *c* [Agricola]; der drei Arten der Schnabelflöte *g'*, *c'*, *f*). Die Krummhörner, Instrumente mit schmaler stark sich erweiternder hornartig gekrümmter Schallröhre mit Grifflöchern und Doppelrohrblatt-Mundstück, standen erheblich tiefer (Tiefengrenze *a*, *d*, *G* mit nur einer None Umfang) hatten also keinen eigentlichen Sopran. Dagegen verfügte die Familie der Schalmeien einschließlich der durchaus zu ihr gehörigen Bomharte wie schon ihre antiken Vorfahren, die Auloi (I. 1, 93 ff.) mit gleicher Leichtigkeit über tiefe und hohe Tonlagen und existierte daher in sehr verschiedenen Tonlagen, vom Sopran bis zum Baß, ja Kontrabaß. Merkwürdigerweise fehlt es an näheren Angaben; Agricola stellt die Schalmeien

und Bomharte direkt mit den Krummhörnern zusammen (da sie wie diese Doppelrohrblattmundstück haben) und identifiziert auch ihre Tonlagen und ihren Umfang mit der Bemerkung:

»Allda wird dir gemeldet auch
Der Schalmeien und Bomharts brauch.
Drum ein Gsang höher zugericht
Schickt sich auff diese Pfeifen nicht.«

Dagegen spezifiziert Prätorius (1619) sechs Größen mit den Tiefengrenzen: *a'* (kleine Schalmei), *d'* (gemeine Schalmei), *g* (Bomhart) *C* (Tenorbomhart), *G* (Baßbomhart) und *F* (Doppelquintbomhart, fast drei Meter lang); der Umfang der einzelnen Arten scheint aber ein kleiner geblieben zu sein, bis dieselben durch Weglassung des Kessels, in welchem das Doppelrohrblatt stand, und Anbringung eines Überblaselochs sich zu Oboe und Fagott fortentwickelten (im 17. Jahrhundert). Das System der Grifflöcher fand auch seine Anwendung auf die Zincken (Cornetti), Instrumente mit Kesselmundstück (ohne Zungen) wie unsere Posaunen usw., aber aus Holz gefertigt, die kleineren gerade gestreckt, die größeren hornartig gebogen. Auch die Zincken reichen ins 15. Jahrhundert zurück, da sie bereits Virdung kennt (wenn auch nicht beschreibt). Prätorius kennt drei Arten mit den Tiefengrenzen *e' a* und *d*; französische Zincken standen nach Mahillon, Catalogue usw. S. 295 in *a*, *g*, *d*, *G*. Die Zincken erlangten im Laufe des 16. Jahrhunderts große Beliebtheit als Diskantinstrumente in der Zusammenstellung mit Posaunen als Baßinstrumenten. Die Posaune reicht als enge gerade Röhre mit breitem Schalltrichter (Tuba) weit ins Mittelalter zurück, hat aber mindestens zu Anfang des 16. Jahrhunderts bereits die Zugvorrichtung, die sie zum chromatischen Instrumente machte. Daß der Zinck der Trompete, die doch das natürliche Diskantinstrument der Posaunenfamilie ist, den Rang ablief, ist vielleicht durch den zu grellen, plärrenden Ton der Zugtrompete zu motivieren. Bei Prätorius sind die Posaunenstimmungen in (2. Naturton, ohne Auszug) *d*, *A*, *E* und *D* (einen halben Ton höher als heute, der Stimmung der Oboen, Flöten usw. entsprechend; auch die Paukenstimmung und Hörnerstimmung ist ursprünglich in *D*).

Dieser oberflächliche Blick auf die Instrumente um 1500 ergibt die Einsicht, daß es keineswegs eine so selbstverständliche Sache war, ein beliebiges mehrstimmiges Tonstück durch Instrumente einer und derselben Familie ausführen zu lassen, daß zum mindesten für die Blasinstrumente mit ihrem noch sehr beschränkten Umfange die Wahl der Tonlagen sehr beschränkt sein mußte. Die eine

vollständige chromatische Skala beherrschenden Streichinstrumente und ebenso der Chor der Kornette und Posaunen erlangten zweifellos darum besondere Bevorzugung, weil sie bequem in allen Tonarten spielen konnten. Dagegen waren für die Flötenchöre, die Chöre der Krummhörner und der Schalmeien die Wege gewiesen und Transpositionen in vielen Fällen ganz selbstverständlich. Man vergleiche ihren Umfang:

Krummhörner: (und Schalmeien nebst Bomharten um 1500)
a — *h′*
d — *e′*
G — *a*

Schalmeien und Bomharte im 16.—17. Jahrh.
a′ — *h″*
d′ — *e″*
g — *a′*
G — *a*
C — *d*
(*,F* — *G*)

Querflöten: (eventuell höher)
d′ — (*c‴*)
g — (*f″*)
c — (*h′*)

Geradflöte:
g′ — (*f‴*)
c′ — (*h‴*)
f — (*e″*)

Es versteht sich ganz von selbst, daß um 1500 Querflöten denselben Tonsatz mindestens eine halbe und Geradflöten ihn sogar etwa eine ganze Oktave höher vortragen mußten als Krummhörner und Schalmeien (Bomharte). Wir verstehen daher nun Adam von Fuldas Bemerkung über den Lagenunterschied der Singstimmen und Instrumente (S. 33). Zugleich verstehen wir aber auch, warum in dem Zeitalter der Freistellung vokaler oder instrumentaler Besetzung der Parte im 16. Jahrhundert das vorher so reichgestaltig entwickelte Transpositionswesen ganz bedeutend eingeschränkt wurde. Es wäre unzweckmäßig gewesen, durch transponierte Notierung der Tonarten den verschiedenen Instrumentengattungen, die ohnehin doch in verschiedenen Höhenlagen spielten, die Notierung überflüssig zu belasten; vielmehr zog man es mit Recht wieder vor, möglichst die Kirchentöne nicht zu transponieren, da die Sänger ohnehin von jeher gewohnt waren, doch trotz der geschriebenen Transpositionen die originalen Lagen vorzustellen, in denen allein sie durch das Gewirr der »Selbstverständlichkeiten« hindurchzufinden vermochten.

Für die Zeit der begleiteten Vokalmusik vor 1500 aber wird man besser tun, die Wahl von Instrumenten derselben Gattung nicht für eine erwiesene Sache zu halten, wenigstens nur, sofern es sich um Streichinstrumente handelte. Einzig für die (damals noch nicht so selbstverständliche) rein instrumentale Ausführung könnten dieselben Gesichtspunkte in Frage kommen wie für das 16. Jahrhundert. Giorgiones berühmtes ernst stimmungsvolles Bild »Concerto di musica« (im Palazzo Pitti in Florenz), das wahrscheinlich noch vor 1500

gemalt ist, gibt einen nicht zu unterschätzenden Anhaltspunkt für die praktische Ausführung der begleiteten Lieder des 15. Jahrhunderts: eine Sängerin, ein Violaspieler und ein Spieler eines Tasteninstruments (Orgel oder Klavier?). Daß der letztere nicht eine einzelne Stimme spielt, beweist die Haltung seiner Hände. Die dankenswerte Studie Hugo Leichtentritts »Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?« (Int. MG., Sammelb. VII. 3) weist eine ganze Reihe ähnlicher Ensembles nach, in denen ein bewegliches Diskantinstrument (Geige, Viola, Flöte) und ein der Mehrstimmigkeit fähiges Instrument (Orgel, Klavier, Laute, Harfe) eine singende Person begleiten; auch größere Ensembles, besonders solche mit mehreren Akkordinstrumenten findet man darunter. Da von 1507 ab (Spinaccino bei Petrucci) unter den ersten Musikdrucken in sehr schnell wachsender Zahl Lautenarrangements von Gesangsstücken erscheinen und um 1530 auch Pierre Attaignant in Paris außer Lautenarrangements solche für Klavierinstrumente bringt (en tablature de jeu d'orgues, espinettes, manicordions usw.), so ist wohl der Schluß berechtigt, daß die Rolle dieser Akkordinstrumente im Ensemble auch schon vor der Zeit des Beginns des Notendrucks eine ihrer Natur entsprechende universellere gewesen ist als das Spiel einer einzelnen Stimme. Man darf doch vor allem nicht aus dem Auge verlieren, daß in dieser ganzen Epoche und über sie hinaus die freien Improvisationen eine sehr große Rolle spielten. Daß das Kolorieren (Auflösen in einfaches Figurenwerk) statt ausgehaltener langen Töne für die Klavierinstrumente schon vor 1500 systematisch gelehrt wurde, beweist Konrad Paumanns Fundamentum organisandi (1452; abgedruckt in Chrysanders Jahrb. f. MW. II), desgleichen das Buxheimer Orgelbuch (München, Mus. MS. 3726 ebenfalls zum Teil von Paumann, herausgegeben von Eitner als Beilage der Monatsh. f. MG., 1880–1881) und die Tabulaturbücher von Hofhaimers Schülern Hans Buchner (Magister Hans von Constanz; herausg. von K. Päsler, Vierteljahrsgesch. f. MW., V. 1898) und Leonhard Kleber (vgl. die Dissertation von Hans Löwenfeld 1897). Vor allem ist anzunehmen, daß der Begleiter eines Liedes auf der Orgel oder dem Klavier (deren Literatur noch für lange eine gemeinsame ist) ebenso wie auf der Laute oder einem harfenartigen Instrument von der Möglichkeit, mehrere Töne gleichzeitig anzugeben, ausgiebigen Gebrauch gemacht haben wird, daß daher die Lauten- und Orgelarrangements der Tabulaturbücher uns wenigstens ein ungefähres Bild geben von der Form der Mitwirkung der Akkordinstrumente beim Vortrage von Liedern. Nur die unhaltbare Voraussetzung, daß die gesamte Liedliteratur des 15. Jahr-

hunderts dem a cappella-Stile angehörte, konnte zu der irrigen Annahme führen, daß Intabulierungen nur sozusagen private Bearbeitungen zum eigenen Gebrauche, wenigstens ohne die Absicht der Verbindung mit dem Gesange seien. Den bestimmtesten Beweis des Gegenteils erbringen aber die spanischen Lautentabulaturen, welche eine große Zahl Stücke enthalten, die gar nicht Arrangements sondern Originalsätze für eine Singstimme mit Laute sind und Singstimmen und Begleitung im Druck deutlich unterscheiden, sei es durch rote Ziffern für den Gesang (Luiz Milan 1534, Diego Pisador 1552, Miguel Fuenllana 1554) oder durch Ziffern mit Häkchen z. B. 3' (Alonso de Mudarra 1546) oder auch durch Notierung der Singstimme mit Mensuralnoten auf einem besonderen System (derselbe und auch Pisador). Dom G. Morphys zweibändige Auswahl (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, 1902) ist hiefür höchst lehrreich und dankenswert. Eine kleine Probe mag hier Platz finden zum Belege der Verwandtschaft der Lautenzwischenspiele mit den Moduli des kunstvolleren mehrstimmig begleiteten Liedes (Romanze von Luiz Milan, Morphy I. Nr. 2):

Luiz Milan (1535).

Canto (Tenor).

Con pa - vor re-cordo el mo-ro

Y em - pe-

zò de gri-

tos dar

Wir werden auf die spanischen Lauten- und Orgelmeister zurückzukommen baben, da dieselben in der Literatur der Anfänge selbständiger Instrumentalformen eine bedeutsame Stellung einnehmen und durchaus nicht in der Gefolgschaft der Italiener, Franzosen und Niederländer erscheinen, wodurch natürlich die Vermutung, daß die Spanier auch in früheren Epochen mit an der Spitze marschierten, nur an Wahrscheinlichkeit gewinnen kann. Solange aber der Cancionero das einzige Denkmal spanischer Musik vor dem 16. Jahrhundert ist, kann freilich von einem bestimmten Urteile keine Rede sein.

§ 66. Jean d'Okeghem und seine Schule.

Nach den Ergebnissen des vorigen Kapitels ist es nicht eben verwunderlich, wenn wir auch bei Okeghem nicht mit einem Male den durchimitierenden Vokalstil voll entwickelt vorfinden, sondern noch einen mannigfachen Wechsel und eine bunte Mischung der Setzweisen konstatieren müssen. Trotz des großen Mangels an allgemeiner zugänglichen Kompositionen Okeghems (man begegnet überall denselben Kleinigkeiten: Kyrie und Sanctus a. d. Messe Cujusvis toni, ein paar dreistimmige Chansons ohne Text und die Fuge 3 voc. in epidiatessaron — sämtlich Stücke, aus denen für die

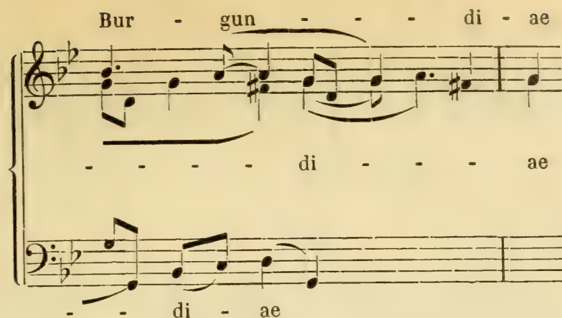
Kardinalfrage so gut wie nichts zu ersehen ist), kann ich doch mit Bestimmtheit konstatieren, daß wirklich Okeghem selbst schon die bei allen seinen Nachfolgern und jüngeren Zeitgenossen erkennbare gleiche motivische Gestaltung sukzessiv mit denselben Worten einsetzender Stimmen hat, und daß daher diese als besonderes Charakteristikum seines Stils, als Lehrprinzip seiner Schule angesehen werden muß. Ich halte es für sehr bedeutsam, daß der Okeghem gleichalterige Anton Busnois, der zwar wohl nicht dessen persönlicher Schüler war, aber sich doch ausdrücklich dazu bekennt, einst sein »vaterländisches Rüstzeug« persönlich kennen gelernt zu haben (arma cernens quondam patria) und sein Huldigungsgedicht »In hydraulis quondam Pythagoras« (Denkm. d. T. i. Öst. VII. 105 ff. aus Cod. Trient 90 mit einem Motett-Tenor ohne Text) selbst als praktischen Beleg des Einflusses von Okeghems Methode bezeichnet (Hoc [so muß es entschieden heißen statt haec] Okeghem . . . practicum tuae propaginis). Während nämlich der erste Teil mehr im Stile der Dunstaple-Dufay-Zeit gehalten ist, setzt der zweite, Okeghem apostrophierende Teil mit auffallender Durchimitierung der drei Figuralstimmen ein (der Tenor schweigt noch lange, bringt aber dann wieder seine Motett-Pfundnoten). Diese tritt zwar anfänglich als wirklich kanonische Führung von Diskant und Alt auf (der Baß schweigt bereits nach dem zweiten Worte [Okeghem] wieder), geht dann aber so deutlich zu freier Nachahmung über, daß darin eine absichtliche Bezugnahme auf Okeghems Stil erblickt werden muß:

Ar - - ma cer - nens

Ar - ma cer - nens quondam

quondam pa - tri - a Bur - - - - gun-

pa - tri - a, Bur - - - - - gun - - -



Nach Adlers Nachweise (S. XIX) ist die Komposition zwischen 1461 und 1467 entstanden.

Die bekannten immer wieder abgedruckten Beispiele von Okeghem geben keinerlei Anhaltspunkte für eine charakteristische Bedeutung desselben in der bezeichneten Richtung. Die Chanson »Se ne pas jeulx« (bei Ambros V. 14) führt zwar zu Anfang die drei Stimmen nacheinander mit demselben Motiv ein, zeigt aber übrigens keine Spur von Imitation; stärker mit Imitationen durchsetzt ist »Lanter dantant« (das. S. 12), während »Se vostre cuer« (das. S. 16) nur einmal gegen Ende durchimitiert. Leider fehlt allen dreien der Text; aber auch wenn er erhalten wäre, würde er kaum etwas anderes beweisen, als daß die Stücke ohne wesentlichen Unterschied in die Literatur der Dufay-Epoche rangieren. Auch die textarmen bisher allein wiedergegebenen Teile des Missa cujusvis toni (Kyrie und Sanctus) imitieren nicht; wo eine Stimme neu hinzutritt, bringt sie andere Wendungen, die auch nicht nachgebildet werden. Dagegen zeigen das Gloria und Credo einige wirkliche Nachahmungen mit gleichem Text:

[Do-mi-ne fi - li usw.

De-us pa - ter om - ni po-tens

De-us pa-ter om - ni - po - tens

De-us pa-ter om - ni - po - tens

Ag-nus De-i fi - li - us

Ag-nus De - i

De - um de De-o

Ag-nus De-i

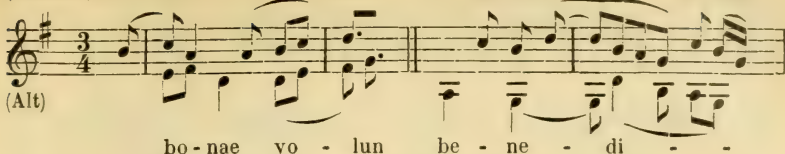
De-um de De-o

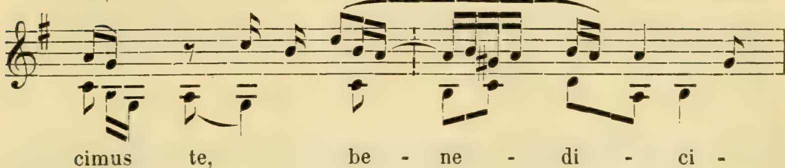
qui se - det

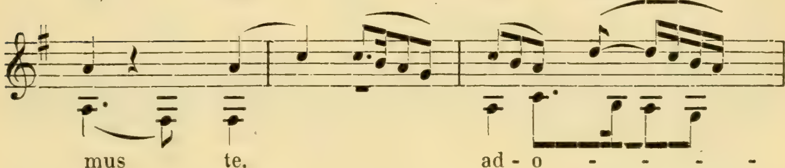
qui se - - det

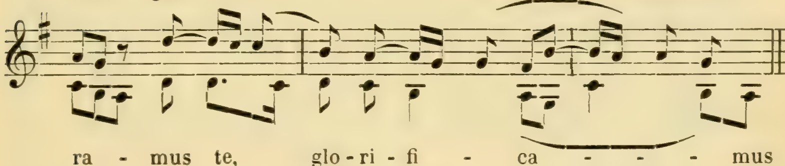
Das ist aber zunächst gewiß nur eine magere Ausbeute, die ohne anderweite Stützung wenig beweisen würde. Vielleicht ist aber diese Messe noch ein frühes Werk Okeghems, in welchem die neue Erkenntnis erst keimt. Ganz anders nimmt sich die Messe »Pour quelques peine« aus (Ms. in der Brüsseler Bibl. Royale). Zwar beginnt dieselbe alle Sätze zweistimmig (und zwar mit demselben Kopfmotiv des Sopran, der gegen den im Alt stehenden Anfang des in allen Sätzen vollständig vom Tenor gebrachten Cantus firmus (Chansonmelodie Pour quelque peine) kontrapunktiert ist; es fehlen daher in allen Sätzen zu Anfang Imitationen wortgezeugter Motive und der Tenor nimmt (abgesehen davon, daß wie gesagt sein Cantus firmus auch hie und da in den andern Stimmen anklingt) an den Imitationen nicht teil. Dagegen tauchen aber zwischen den andern Stimmen so viele gleichgebildete Wendungen für die gleichen Worte auf, daß der Beweis, den wir brauchen, erbracht ist.

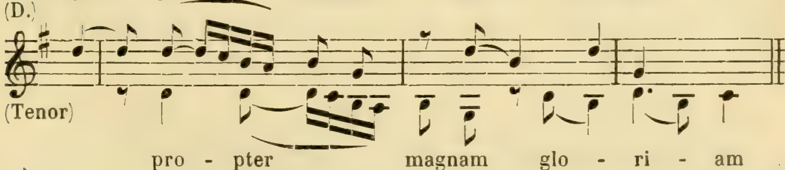
So zeigt sich im Gloria bereits in dem zweistimmigen Anfange nach einigen Takten die motivbildende Kraft der Worte sehr deutlich, und weiterhin wird auch der Baß mit zur Imitation herangezogen:

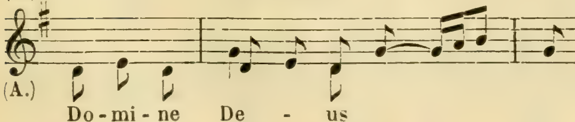

(Diskant) bo - nae vo - lun be-ne-di - - ci-mus
(Alt)
bo-nae vo - lun be - ne - di - -


te, be - ne - di - - - - ci - mus
cimus te, be - ne - di - ci -


te, ad - o - ra - mus
mus te, ad - o - - - -


te glo - ri - fi - ca - - mus te
ra - mus te, glo-ri-fi - ca - - - mus


pro - pter magnam glo - ri - am
(D.)
(Tenor)
pro - pter magnam glo - ri - am


(D.)
Do-mi-ne De - - us
(A.)
Do-mi-ne De - us

(D.) Do - mi - ne Ag - nus De - i

(T.) Do - mi - - ne A - gnus De - - - i

(D.) Qui tol - lis pecca - - ta (D.) Qui tol - lis

(B.) Qui tol - lis pecca - ta (B.) Qui tol - lis

(D.) qui tol-lis pecca - ta mise-re - re

qui tol-lis pecca - ta mi-se-re - re no - bis

Aus dem Credo sei besonders das »et ascendit« als beweiskräftig hervorgehoben, da es zugleich die Worte tonmalerisch deutet:

(B.)

Das dreistimmige »Pleni sunt coeli« (ohne Tenor) ist beinahe ganz durchimitierend; daß seine Melodik an Dunstaple erinnert, gibt ihm einen eigenartigen Reiz (Takt 3):

Ple - - - ni sunt coe - - li, sunt

Ple - ni sunt coe - li coe - - -

coe - - - li, ple - - ni sunt

ple - - -

li coe - li ple - - ni sunt

coe - li ple - ni sunt coe-

ni sunt coe - li ple - ni sunt coe-

coe - - - li ple - ni sunt coe-

li et ter - ra et

- - li et ter - ra et ter - -

- - - - - - - li et ter - ra

ter - ra coe - - - li

ra et terra coe - - - -

et ter - ra et ter - ra, coe - -

et ter - ra

li et ter - - - ra glo -

li et ter - ra glo - - ri - a tu-

glo - - ri - a tu - a, glo-

ri - a tu - - a, glori - a tu - a

a, glo - ri - a tu - - a

- - ri - - a tu - - a!

glo - - - ri - a tu - - a!

glo - ri - - a tu - - a!

Die auch noch von Michel Brenet Okeghem zugeschriebene vierstimmige Messe »Ecce ancilla domini« in Rom Ms. Chigi und Brüssel Bibl. Roy. 5557 ist nicht von Okeghem, sondern von Jean Regis, mit dessen Namen gezeichnet sie in Cod. 14 des päpstlichen Kapellarchivs erhalten ist (Haberl, Baust. I. 74 und III. 162 [auch III. 7 mit dem Druckfehler 1 statt 2 bei Regis]). Der Stil ist freilich ganz der Okeghems und zeigt auch dieselbe noch nicht voll durchgeführte aber trotzdem bestimmt intendierte Imitation wortgezeugter Motive z. B. im Credo:

Vi - si - bi - li - um et in - vi - si-
(D.) (D.)
(T.) (A.)
Vi - si - bi-li - um et in - vi - si - bi

Je - sum Chri-stum fi - lium De - i uni -
Jesum Chri-stum fi - lium De - i u-ni - ge-ni-tum

Die zu erwartende Herausgabe der beiden Okeghemschen Messen »Le serviteur« und »Caput« (aus Trient 88) in den Denkm. d. T. i. Ö. wird voraussichtlich weitere Belege dafür bringen, daß Okeghem der Vater des durchimitierenden Stils ist, aber ihn noch nicht so konsequent durchführt wie seine Schüler.

Immerhin mögen wirkliche Kanons, die ja sehr viel älter sind als freie Imitationen, den letzten Anstoß zur eigentlichen Durchimitierung gegeben haben. Stücke wie Okeghems Fuga trium vocum in epidiatessaron, die im Abstand je eines Taktes imitieren und zwar in verschiedenen Stimmlagen, offenbaren unmittelbar den Reiz der Durchimitation, indem sie jedes irgendwie durch Melodik oder Rhythmik hervorstechende Motiv leicht verfolgen lassen. Das Stück gehört wie die Missa cujusvis toni zu den *καθολικά*, wie sie Glarean nennt, den mehrfach in verschiedener Gestalt ausführbaren Stücken und ist ohne Schlüssel mit drei ♯ und drei ♭ notiert:

.S.

kann daher nach Belieben in jeder Tonart gesungen werden und nicht nur in der bei Ambros V. 18 gewählten Lage. Je nach der Wahl der Tonart (mit *Ut*, *Re* oder *Mi* als Finalis) haben aber auch die Klauseln sich ganz verschieden zu gestalten. In dieser Beziehung hat freilich Kade so gut wie nichts getan. Es ist wohl an sich klar, daß solche kurze künstliche Stückchen mit gehäuften Kadenzbildungen zur Kleinkunst gehören und im Detail herausgearbeitet werden wollen. Man vergleiche den folgenden Versuch, dem Komponisten besser gerecht zu werden (mit Klauseln auf sämtliche Stufen des Hexachords $F = ut$):

(Langsam.)

Sol *La* *Re*

(*Sol*) *La* (*Re*)

Sol *Ut* *Re*

Sol *Ut* *Fa*

Re *Ut*

Sol Ut

Re Sol Ut

(Ut) Ut

Sol Ut

La Re

Mi $\frac{6}{4}$ Ut

Okeghem soll als größtes Meisterstück seiner Zeit eine Motette als 36 stimmigen Kanon komponiert haben (wie bereits Guillaume Cretin in seinem Klagelied auf Okeghems Tod berichtet), die aber schon für Ornithoparch (1517) legendenhaft geworden zu sein scheint und die auch Glarean nicht gesehen hat. Zweifellos mit Recht vermutet Eitner (dem Michel Brenet beipflichtet) die berühmte Komposition in der anonymen Schlußnummer des Tomus III psalmorum von 1542 (Petrejus), der als Pendant Josquins 24 stimmige Motette »Qui habitat in adjutorio« zu Anfang des Werks gegenübersteht. Der Stil weist die Komposition entschieden Okeghem zu; daß der Herausgeber (Forster) nicht Okeghem sondern Josquin zuerst gestellt hat, ist vielleicht zugleich eine (berechtigte) Kritik. Denn Josquin hat trotz der Verminderung der Stimmzahl seinen Lehrer übertroffen, da es ihm gelungen ist, trotz des sechsfachen Kanons zu je vier Stimmen doch zugleich der Deklamation der Textworte durchweg gerecht zu werden, während Okeghems Text sich auf die zwei Worte »Deo gratias« beschränkt, so daß es als sehr zweifelhaft erscheinen muß, ob er überhaupt zum Singen bestimmt war. Das Stück Okeghems mag hier vollständig folgen, da es mir möglich ist, die 36 Stimmen auf neun Systemen unterzubringen. In keinem Takte sind mehr als 18 Stimmen gleichzeitig beschäftigt. Die Proposta-Stimmen treten in weiten Abständen ein: Alt Takt 9, Tenor Takt 16, Baß Takt 22, und machen nach kurzer Tätigkeit ihren Nachfolgern Platz: Sopran Takt 10, Alt Takt 17; nur die Tenöre und Bässe führen gemeinschaftlich das Werk zu Ende. Voll 18stimmig sind nur die letzten fünf Takte.

Jean d'Okeghem (Deo gratias 36 voc.).

Motto: Novem sunt Musae. Omnia cum tempore.

Petrejus, Tom. III psalmorum (1542) Nr. 40.

D. 4.

D. 3.

D. 2.

3

Diskant 1.

3

D. 7.

D. 6.

D. 5.

D. 9.

3

A. 2.

Alt 1.

3

A. 5.

A. 4.

A. 3.

(Fine.)

(Fine.)

(Fine.)

A. 8.

A. 7.

A. 6.

(Fine.)

(Fine.)

(Fine.)

(Fine.)

A. 9.

(Fine.)

(Fine.)

T. 4.

(Fine.)

T. 3.

(Fine.)

T. 2.

(Fine.)

Tenor 1.

T. 7.

(Fine.)

T. 6.

(Fine.)

T. 5.

(Fine.)

(Fine.)

T. 9.

(Fine.)

T. 8.

(Fine.)

B. 3.

B. 2.

Baß 1.

1 — 1

3

3

B. 6.

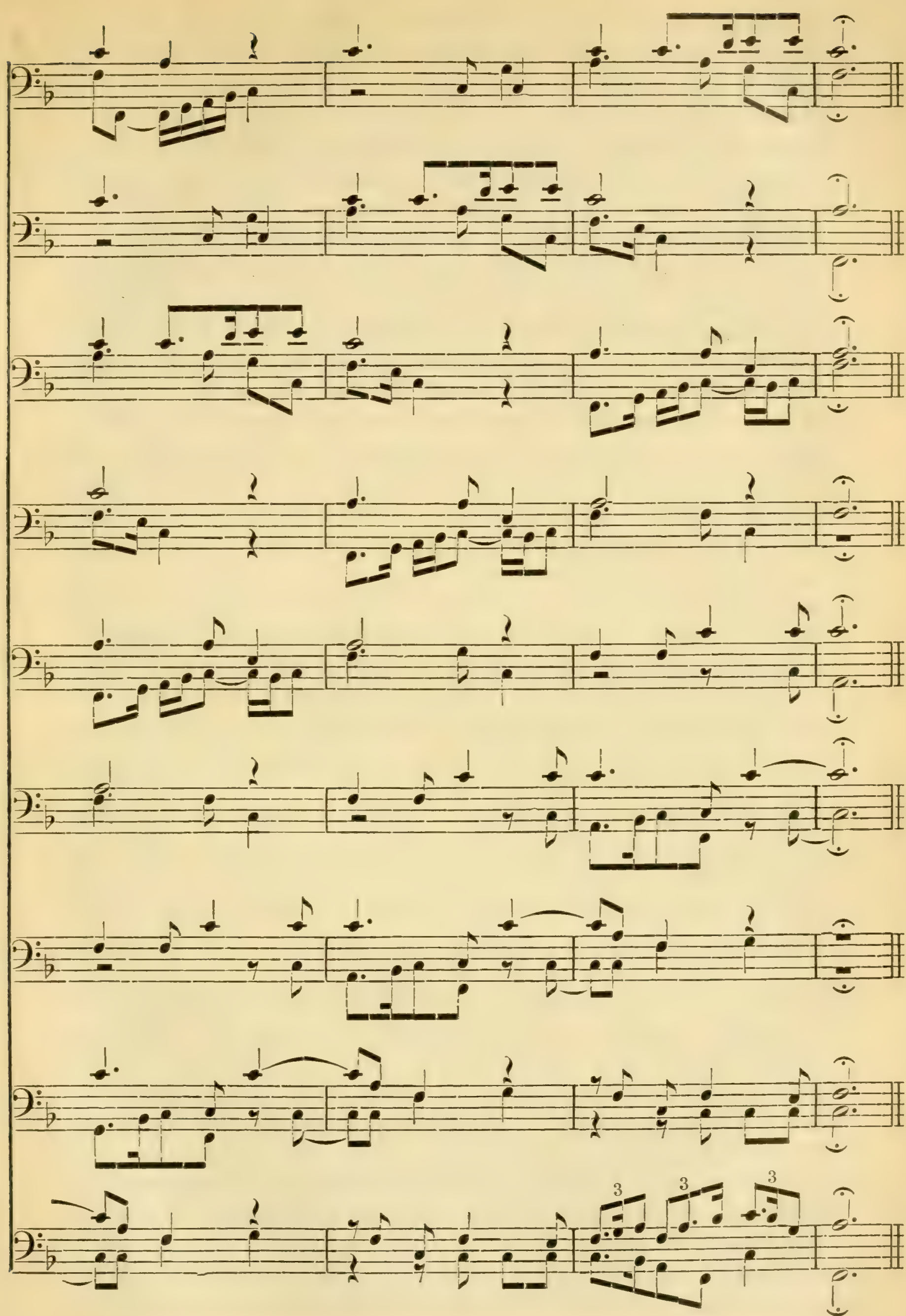
B. 5.

B. 4.

1 — 1

B. 9.

B. 8.


3
3
3

Josquins 24stimmiges »Qui habitat« beginnt ebenfalls mit dem sukzessiven Eintritte der sechs Soprane im Abstande je eines Taktes; von Takt 8 ab gesellen sich ihnen ebenso die sechs Alte, von Takt 21 ab die sechs Tenöre und von Takt 29 die sechs Bässe, aber die Soprane und Alte treten nur streckenweise wieder weg, und es entspinnt sich weiterhin ein zwar in allen Stimmen mit Pausen durchsetzter aber doch wirklich 24stimmiger Satz, so daß also tatsächlich doch Josquin auch in der Stimmenzahl Okeghem erheblich überboten hat. Selbstverständlich ist der Satz Josquins ebenso wie der Okeghems rein von Oktaven und Quinten und auch von Härten. Daß dies Resultat nur durch eine große harmonische Einfachheit zu erreichen war, versteht sich bei der großen Stimmenzahl von selbst. Beide Werke kommen aus dem *F*-dur-Akkord eigentlich nicht heraus; aber Josquin hat es besser verstanden als Okeghem, das zu verdecken, da bei Okeghem die in jedem Takte auf das dritte Viertel eintretende Dominantharmonie *C*-dur eine starke Monotonie bedingt. Freilich zu einem anderen Akkord oder gar einer andern Klausel bringt es auch Josquin nicht, und das bewundernde Staunen für das Kunststück eines sechs- oder neunfachen Kanons eines vierstimmigen Satzes schwindet daher bei näherer Bekanntschaft sehr stark. Die Größe der beiden Meister beruht nicht auf diesen Zeugnissen der Beherrschung der äußerlichen Satztechnik, und schon die oben mitgeteilte Fuga in epidiatessaron steht turmhoch über diesen Massenkanons. Der Kanon im Einklang mit einer größeren Zahl von Stimmen im Abstande eines Taktes (!) ist eben jeder freieren Führung der Harmonie entschieden feindlich. Kanons in anderen Intervallen erzwingen dagegen Harmoniebewegung und sind bei beschränkter Stimmenzahl unter der Hand wirklicher Meister einer Entwicklung fähig, die den Zwang vergessen läßt (so in Pierre de La Rues Kanon-Messe »O salutaris hostia«, in Anton Brumels Messe »A l'ombre d'un buissonet« (Diskant Kanon in der Oberquarte zum Alt, Tenor Kanon in der Oberquarte zum Baß, beide im Abstande einer Zählzeit [Semibrevis]). Auch die Kanons, welche eine und dieselbe Notierung von mehreren Stimmen gleichzeitig beginnen aber mit verschiedenen Mensurbestimmungen (und in anderer Lage) ablesen lassen, laufen niemals Gefahr des Steckenbleibens in der Harmonie; Glarean hat eine Reihe solcher Renommierstücke zusammengestellt, die vielfach anderweit abgedruckt worden sind. So großes Gewicht die Zeitgenossen auf solche Kunststücke legten, dieselben müssen in Schatten treten gegen die solchen Zwangs entbehrenden freigeschaffenen Werke, zu denen wir ohne Einschränkung auch diejenigen rechnen dürfen, in denen nach Art der Motets der Ars antiqua des 13. Jahrhunderts ein ob-

stinater Tenor durchgeführt ist, wie ihn auch noch die Meister der Schule Okeghems ungern entbehren. Die eigentliche Errungenschaft der Literatur dieser Epoche ist aber vielmehr die Durchdringung der Parte eines mehrstimmigen Vokalsatzes mit möglichst gleicher musikalischen Einkleidung derselben Worte, die Durchimitation, aber ohne die Fesseln wirklich kanonischer Führung, nur mit dem schönen Scheine der Notwendigkeit. Der hohe ästhetische Wert dieser freien imitatorischen Gestaltung beruht einmal in der Erleichterung des Erkennens der nacheinander in den Stimmen eintretenden gleichen Worte, aber auch in dem in ihr sich aussprechenden Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ein Meisterstück kanonischer Kunst, das Glarean (S. 466 f.) mitgeteilt, ist die achtstimmige Motette Jean Moutons (gestorben 1522) »Nesciens mater«, in der sich im Abstande eines Taktes jeder der vier zusammen beginnenden Normalstimmen eine kanonische in der Oberquinte gesellt, so daß ein reeller achtstimmiger Satz durchgeführt wird. Doch ist hier wieder der ästhetische Einwand zu machen, daß derselbe Text gleichzeitig viererlei verschiedene musikalische Einkleidungen erfährt, wodurch die Auffassung der Imitationen erschwert, also ihre vereinheitlichende Bedeutung fraglich wird; dazu kommt aber noch als weiteres Bedenken, daß die vierfach verschiedenen Interpretationen (rhythmischen und melodischen Einkleidungen) der einzelnen Worte die Illusion der Notwendigkeit der einzelnen Formen stark in Frage stellen. Denn wenn auch feststeht, daß die Zahl der Möglichkeiten der musikalischen Einkleidung unbegrenzt ist, so beruht doch zweifellos eine starke Wirkung eben in der Illusion, daß die vom Komponisten gewählte und durchgeführte eine notwendige ist. Diese Forderung erfüllt dagegen eine ebenfalls von Glarean (das.) mitgeteilte vierstimmige Motette Moutons, »Salve mater salvatoris«, in welcher zunächst Tenor und Diskant kanonisch aber in Gegenbewegung beginnen und nach fünf Takten, wo Baß und Alt mit demselben Anfange (transponiert) als streng durchgeführter Gegenbewegungskanon einsetzen, freiere Gestaltung annehmen und nur noch leichte Ansätze zur Imitation zeigen. Die Nachahmung in der Gegenbewegung wird durchaus als der in gerader Bewegung gleichwertig begriffen und der musikalische und textliche Aufbau ist daher vollkommen durchsichtig. Freilich sind die Klauseln nicht ganz leicht zu bestimmen, weil sie fast sämtlich durch neu einsetzende Stimmen gestört werden. Finalis ist *G* und zwar als *Re*, wie aus Anfang und Ende und den wiederholten Schlüssen in *G*-moll hevorgeht. Perfekt werden eigentlich nur Kadenzen auf *Re* (*G*-moll); vereitelt werden vor allem wohlvorbereitete phrygische Schlüsse (auf *Mi*, *A*-dur) und die (ebenfalls phry-

gischen) Halbschlüsse auf der Dominantharmonie (*D*-dur, bei HS). Daß dieses Vereiteln der Kadenzen (*fuggir la cadenza* ist der Terminus im 17. Jahrhundert) die Folge der kanonischen Anlage ist, liegt auf der Hand. So konsequent durchgeführt ist das für die Zeit merkwürdig, wird aber freilich im durchimitierenden Stile mit seinen vielen Pausen und Einzeleinsätzen der Stimmen nun häufiger:

Jean Mouton (gest. 1522).

ma - ter Sal - va - to - ris
ma - ter Sal - va - to - ris
Vas
va - to - ris Vas e - lec-
(HS) (*Fa*)

Vas e - lec - tum
Vas e - lec - tum, vas ho - no - ris
e - lec - tum vas ho - no-
tum, vas ho - no - ris
(*Mi*) (*Fa*) *La*

Vas ho - no ris (instr.) Vas
Vas mise - ri-
ris (instr.) Vas ho - no - ris
Vas mi - se - ri - cor - di-
Ut (*Re*)

mi - seri - cor - di-ae (instr.)

cor - di - ae

Vas mi - se - ri - cor - di - ae

ae Sis no-

HS Re (Fa)

Sis no - bis fons ve - ni-

Sis no - bis fons ve - ni - ae

Sis no - bis fons ve - ni-ae

bis fons ve - ni - ae Sis no-

(Re) (HS) Fa (Fa)

ae!

Sis no - bis fons ve - ni - ae!

bis fons ve - ni - ae, fons ve - ni - ae!

(HS) Re

Das folgende kleine dreistimmige Stück von Jean Ghiselin, halb kirchlich lehrhaft, halb scherzhaft, von G. Rhaw in seinen Tricinia (1542) als Nr. 36 abgedruckt, könnte wohl den Verdacht

erwecken, daß es ursprünglich einen ganz weltlichen Text gehabt hätte, trägt aber den vorliegenden lateinischen so ungezwungen und mit so vortrefflicher Deklamation, daß ich ihn für original halte. Dasselbe zeigt ebenfalls einige vereitelte Kadenzen. Man beachte wie Takt 7 ff. eine den Text mit feinem Humor gravitätisch zur Geltung bringende Sequenz das Zustandekommen von Klauseln verhindert:

Jean Ghiselin.

To - ta
To - ta scrip - tu
To - ta scrip - tu - ra di-
Re *La*

scrip - tu - ra di - vi - ni - tus in-
ra di - vi - ni - tus
in - spi - ra - ta
vi-ni - tus in - spi - ra - ta u - ti - lis est
Ut *Sol*

spi - ra - ta u - ti - lis est ad docen-
u - ti - lis est ad do - cen - dum, ad do - cen-
ad do - cen - dum, ad do - cendum, ad
Fa *(Ut)*

dum, ad ar - gu - en - dum, ad cor - ri-pi - en-

dum, ad ar - gu - en - dum, ad cor-ri-pi-

ar - gu - en - dum, ad cor-ri-pi - en - dum ad

(La)
b+ ⁰*d* ⁰*g* ⁰*e* *f*+ *b*+

dum, ad e - ru - di-endum in ju - sti-ti - a

en-dum, ad e - ru - di-endum in ju - sti-ti - a. Ut per-

e - ru-di - en - dum in ju-sti - ti - a. Ut per-
⁰*d* *Re*

Ut per - fec-tus sit ho - mo

ho - mo De - i

fec - tus sit

fec - tus sit ho - mo De-
Re *Re*

De - i ad omne o-pus bonum in - structus.

ad omne o - pus bo - num instructus.

ad omne o-pus bo - num

i ad omne opus bo - num in - struc - tus.

Re *Re* $\binom{6}{4}$!) *Re*

Das Stück zeigt aber die Freude an der motivischen Fortspinnung bereits über die Konsequenz des Prinzips hinaus gesteigert, d. h. der Komponist läßt sich durch die Textworte sein Hauptmotiv bringen, hält dann aber dasselbe als musikalisches Thema fest und wandelt es nur geringfügig um, wie der weiter unterzulegende Text das heischt, so daß ähnlich wie in Isaaks Halleluja-Messe eigentlich das ganze Stück mit einem Motiv bestritten ist, aber in fortgesetzter Durchimitation durch alle drei Stimmen. Ähnliche Wiederverwendungen von ursprünglich textgezeugten aber in der Folge als musikalische Gebilde festgehaltenen Motiven findet man nach 1500 vielfach; dieselben stellen eine für kurze Stücke schätzbare Form der Kleinarbeit vor, nicht aber den reinen Typus des durchimitierenden Motettenstils, wie er um die Mitte des 16. Jahrhunderts für das Ricercar vorbildlich wurde und uns deshalb als historisch ganz besonders wichtig erscheinen muß, nämlich nicht die einseitige Beschränkung auf ein einmal gefundenes Motiv, sondern das Herauswachsen immer neuer Motive und zwar mit allen Anfängen neuer Textbruchstücke, wie sie bereits der gregorianische Gesang deutlich in den Distinktionen abgliedert (I. 1, 33 u. ö.), so daß also jeder neue selbständig hervortretende Textteil (sagen wir: jede Distinktion) ein eigenes Kopfmotiv erhält, das durch die Nachahmungen bestimmt als solches charakterisiert wird. Ich möchte großes Gewicht darauf legen, daß damit die deutliche Zerlegung des Textes in seine natürlichen Sinnzeilen erst die für den kunstvollen mehrstimmigen Satz eigentlich stilgemäße Form annimmt, die jedenfalls ästhetisch sehr viel höher zu bewerten ist als die für den Satz Note gegen Note selbstverständliche Koupierung durch vollständige Klauseln in allen Stimmen mit langen Schlußnoten oder Pausen. Durch sukzessive Stimmeneinsätze und

Abbrechen einzelner Stimmen vor der Kadenz, um mit dem Schlußwerte oder unmittelbar nach demselben neu einzusetzen, kommt doch eben in die Messen und Motetten dieser Epoche jener breite epische Zug, der sie so scharf gegen die schlichten Hymnensätze mit ihren lyrischen Cäsuren abhebt. Aber dieses Weiterwachsen und Weitertreiben ohne eigentliche Unterbrechungen erhält durch die Kopfmotive der neuen Textteile eine wohl erkennbare und äußerst wirkungsvolle ideelle Interpunktion, die als das eigentlich formgebende Prinzip im großen definiert werden und bei dem Versuche, den Periodenbau im Sinne der heutigen Formenlehre an jenen Meisterwerken der Vergangenheit aufzuweisen, an erster Stelle maßgebend sein muß.

Tatsächlich ist mit der Durchführung dieses Prinzips eine sehr hochstehende völlig neue Art der Formgebung geschaffen, welche für alle Zeiten ihren Wert behält und bisher tatsächlich nicht überboten worden ist. Dieselbe steht zum mindesten seit Josquin de Près voll entwickelt da und zwar auch mit den Freiheiten, welche einer durch allzu sklavische Festhaltung einer Manier entstehenden Stereotypität vorbeugen, vor allem mit gelegentlicher Einschaltung kleiner die Einzelstimmen zum Chor zusammenfassenden Partien, wenn auch nicht im Satz Note gegen Note, so doch mit gleichzeitigem Vortrage derselben Worte, der ja Imitationen entweder ausschließt oder sie doch ihrer charakteristischen Wirkung entkleidet.

Ambros (Gesch. III. 209) hat mit berechtigter Wärme auf Josquins »De profundis« mit den tiefen Schlüsseln hingewiesen, leider ohne Proben daraus zu geben (auch Kade hat dasselbe nicht gebracht). Ich füge das in der Tat sehr schöne Werk hier vollständig ein, einmal als Musterbeispiel der Durchimitation, als vollgültigen Vertreter des neuen Stils, aber auch zugleich als Beleg dafür, daß die Folgezeit die Form voll entwickelt übernahm, und daß auch die größten Meister der Palestrinazeit nur darum Josquin überragen, weil sie in einer längst feststehenden geläufigen Form ihre individuellen künstlerischen Potenzen aussprechen, durch Vermehrung der Stimmen und Einschränkung der Pausen in den Einzelstimmen den Vollklang vermehren und in der Harmonie über die gewiesenen Wege der feststehenden Klauseln auf den Stufen des einmal gewählten Hexachords hinausgehen, indem sie durch eingezeichnete Akzidentalen wirkliche Modulationen erzwingen. Man beachte, wie bei Josquin der Text deutlich in die Sinnzeilen zerlegt ist:

(I) 1. De profundis clamavi ad te Domine.
2. Domine exaudi vocem meam.
3. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecatonis meae.
4. Si iniquitates observaberis, Domine, quis sustinebit?

5. Quia apud te propitiatio est
6. Et propter legem tuam sustinui te Domine!
7. Sustinuit anima mea in verbo ejus
8. Speravit anima mea in Domino
(II) 9. A custodia matutina usque ad noctem
10. Speret Israel in Domino
11. Quia apud Dominum misericordia
12. Et copiosa apud Deum redemptio
13. Et ipse redemit Israhel ex omnibus iniquitatibus ejus.
13. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
14. Sicut erat in principio et nunc et semper
15. Et in saecula saeculorum. Amen.

Die hier im Druck hervorgehobenen Worte zeugen Motive, die imitiert werden, entweder durch alle vier Stimmen (1., 3. [vocem deprecationis], 4., 5., 9. (usque ad noctem], 14.) oder doch durch 2 oder 3 derselben. Aber welche Fülle von Abweichungen von einem einfachen schematischen Durchimitieren entfaltet Josquin! Zeile 1 bringt nacheinander Diskant und Alt im Abstande einer Semibrevis und ebenso nach vier Takten Tenor und Baß; Zeile 2 faßt die vier Stimmen chormäßig zusammen; Zeile 3 erste Hälfte imitiert durch die drei Unterstimmen (Sopran schweigt), zweite Hälfte durch alle vier (D A B T), Zeile 4 erste Hälfte imitiert in enger Folge durch all vier Stimmen, zweite Hälfte in zwei Gruppen (D A, B T und faßt dann die vier Stimmen zur Wiederholung der Worte ‚quis sustinebit' zum Chor zusammen; Zeile 5—6 führen die Stimmen ebenso zu zwei und zwei (D A, B T) gedrängt und vereinigen sie am Schluß zum Chor, Zeile 7 imitiert so gut wie gar nicht, Zeile 8 nur zwischen Baß und Tenor. Der zweite Teil beginnt mit strenger Imitation von Baß und Tenor und beteiligt erst bei ‚usque ad noctem' auch Diskant und Alt, Zeile 10 ist fast ohne Imitation im Chor gesetzt, Zeile 11 beschäftigt nur Diskant und Tenor und fügt erst mit »misericordia« den Alt hinzu, Zeile 13—14 wechseln zwischen Drei-, Zwei- und Vierstimmigkeit ohne wichtigere Imitationen, so daß der streng durchimitierende Schluß (14—15) wirkungsvoll heraustritt. Die Intervalle, in denen die Imitation erfolgt, wechseln in der buntesten Weise und sind nur zu Anfang die schematischen (Finalis und Dominante) : *g' c' g c*; auf »in vocem«; *f' g c c'*, 4: *f' b b es*, 5: *f' c'' g d'* und *c'' c' g d'*, 6: *c'' c' c' c*, 9 (usque): *f c' g' c'*, 14: *es' es'' es' es* und *g g' g* und 15 »et in saecula«: *f c' b' c'*. Da der Tonsatz mit tiefen Chiavette notiert ist, wie Ambros richtig bemerkt, so ist er im *C*-moll (*g* phrygisch) gemeint, in das ich ihn daher umschreibe. Charakteristisch für

die Zeit ist, daß in dem ganzen Stück in der Originalnotierung kein einziges ♯ oder ♭ vorkommt, also alles nach dem Usus der regulären Klauseln zu behandeln ist (nur wechselnd zwischen *Es* = *Ut* und *B* = *Ut*).

Josquin de Près (gest. 1521).

(C. Peutinger, Lib. sel. cant. 1520; Glarean, Dod. S. 372.

p pf
(*B* = *Ut*)
De pro - fun - dis cla-ma - vi ad

p pf
(*Es* = *Ut*) (*B* = *Ut*)
De pro - fun - dis cla-ma-vi ad te Do - -

mf f
te Do - - mi - ne!

f
- mine! (*Es* = *Ut*)

mf f f
(*B* = *Ut*)
De pro - fun - dis cla-ma-

mf f pf
(*Es* = *Ut*) (*B* = *Ut*)
De pro - fun - dis cla-

Do - mi - ne,

(B = Ut) Do - mi-ne,

dim.

vi ad te Do - mi-ne! Do - - mi-

dim.

ma - vi ad te Do - - mi-ne! Do - mi-

(Es = Ut) (B = Ut)

e-xau-di vo - cem me - am!

e - xau - di vo-cem me-am! Fi - ant

ne e-xau - di vo - - - - - cem me - am

ne e-xau-di vo-cem me - - - - - am

(Es = Ut) (B = Ut)

au - res tu - ae

(B = Ut)

Fi - - ant au-res tu - ae in - ten - -

Fi - - ant au - res tu - ae in - ten - den - -

(Es = Ut) in vo-cem de - pre-ca-ti - o - - nis

(B = Ut) in vo - - cem de - pre-ca-ti-

- - - den-tes in vo - cem

- - - tes in vo - cem de-

me-ae! Si i - ni-qui-

o - nis me - - - ae Si i-

de - pre-ca - ti - o - nis me - ae!

- - pre-ca - ti - o - nis me - ae!

ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do - - mi-

ni-qui - ta - tes ob - - ser - va - ve - ris.

(Es = Ut) (B = Ut)

(g Fehler)

Si i - ni - qui-ta - tes ob - ser-va - ve-

Si i - ni-qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris,

(Es = Ut)

ne, Do - mi-ne, quis sus - ti- ne - - -

Do-mi - ne, Do - mi-ne,quis sus - ti - ne - -

ris Domi - ne

Do - mi - ne,

bit? quis

bit?

Do - mi-ne quis sus - ti - ne - bit?

Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit?

sus - ti - ne - bit? Qui - a a - pud te

quis sus - ti - ne - bit? Qui - a a-pud te

(Es = Ut) (B = Ut)

quis sus - ti - ne - bit? Qui - a

quis sus - ti - ne - bit? (Es = Ut) Qui - a a-

pro-pi-ti-a-ti-o est et propter le-

pro-pi-ti-a-ti-o est et propter

a-pud te pro-pi-ti-a-ti-o est

pud te pro-pi-ti-a-ti-o est

(Es = Ut)

gem tu-am sus-ti-nu-i te Do-

le-gem tu-am sus-ti-nu-i-te

et propter le-gem tu-am sus-ti- - nu-

(B = Ut) et propter legem tu-am sus-ti-nu-

(B = Ut)

-mi-ne! Sus-ti-nu-it a-nima me-

Do-mi-ne! Sus-ti-nu-it a-ni-ma me-

(Es = Ut)

-i te Do-mi-ne! Sus-ti-nu-it a-ni-ma me-

-i te Do-mi- -ne!

(Es = Ut)

a in ver - bo e - jus Spe - ra - vit

a in ver - bo e - jus, Spe - ra - vit a - ni -

a Spe - ra - vit a - ni - ma me -

Spe - ra - - vit a - ni -

a - ni - ma me - a in Do - mi - no!

ma me - a in Do - mi - no!

a in Do - mi - - no!

ma me - a in Do - mi - - no!

Altera pars.

(Es = Ut) A cus - to - di - a ma - tu - ti - na

(B = Ut) A cus - to - di - a ma - tu - ti - na us-

(B = Ut)

Us - que ad noc-tem spe - ret Is - ra-

(Es = Ut) Us - que ad noc - tem spe-

us - que ad noc - tem spe-ret Is - -

- que ad noc - tem spe-ret Is - - - ra -

(Es = Ut)

el in Do - mi - no, qui - a a - pud

- - ret Is - ra - el in Do - - mi-no,

(B = Ut) (Es = Ut)

ra - el in Do - mi - - no, qui-

el in Do - mi - no,

(B = Ut) (Es = Ut)

Dominum, mi - se - ri - cor-di - a et co - pi - o - - sa

mi-se - ri-cor-di - a et co - pi - o-

(B = Ut)

a a - pud Do-mi-num mi-se - ri - cor-di - a

(B = Ut)

a-pud De-um re - demp - - - ti - o

sa a-pud e - um re - - dempti - o

(B = Ut)

(Es = Ut)

re - - demp-ti - o et ip-

et ip - se

(Es = Ut) ex om - ni-bus

ex om-

(B = Ut)

se re - di - met Is - ra - el ex

re - di-met Is - - - ra - el

(B = Ut)

i - ni - qui - ta - ti - bus e - - - -

- - ni - - bus i - ni - qui - ta - ti-bus e-

(Es = Ut)

om - ni - bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - - - -

jus! et

jus! et Spi-

jus! Glo-ri - a Pa - tri et Fi - - li - o et Spi-

(Es = Ut) Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et

(Es = Ut)

Spi - ri - tu - i Sanc - to, si - cut e - - -

ritu-i Sanc - to, si - cut e

(B = Ut)

- ri - tu-i Sanc - to, sicut e - - - rat

(Es = Ut)

(B = Ut) Spiri-tu - i Sanc - - to,

(B = Ut)

rat in prin-ci - - - pi-

(B = Ut)

rat e - rat in

in prin-ci - - pi - o

(Es = Ut)

si - cute - - - rat

o et nunc et sem-

prin - ci - pi - o et nunc et sem-

(B = Ut) (Es = Ut)

et nunc et sem - per, et nunc et

(B = Ut)

in prin - ci - - - pi - o et nunc et sem- -

(B = Ut)

- per et in saecu-

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

(B = Ut)

semper et in sae-cu-la in sae-cu -la

per et in sae-cu - la sae - cu-lo-rum, A - men

(Es = Ut)

la sae - cu-lo - rum, A - men! sae - cu-la sae - cu-

sae - cu - lo - rum et

(Es = Ut)

sae-cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum

ei in sae-cula sae - cu - -

lo-rum A - - men!

in sae-cu-la sae - cu - lo-rum, A - men! Fine.

A - - - - men!

lo - - - - rum, A - - men!

Das ist abgesehen von einigen auch noch 50 Jahre später ebenso gebräuchlichen terzenlosen Harmonien ein ganz prächtiger und heute noch mit Erbauung zu genießender Satz; besonders der Eingang ist tief ergreifend und stimmungsvoll. Daß in silbenreichen Worten (deprecationis, iniquitates, propitiatio, misericordia; auch in den vielen ‚Domine' und bei gehäuften leichten Silben auch für mehrere Worte: et propter, ex omnibus, et in saecula) die Tonrepetition in einer etwas an die Psalmodie erinnernden Weise hervortritt, ist wohl ganz speziell durch die Gewöhnung zu erklären, in den wortreichen Teilen der Messe (Gloria, Credo) dieselben Themen für ganze Wortreihen zu benutzen wie in dem silbenarmen (Kyrie, Sanctus, Agnus), nämlich mit Zerlegung längerer Töne in eine Anzahl kürzerer, wie das ja auch dem gregorianischen Choral von je her geläufig ist (vgl. I. 2, S. 43 [Tedeum] u. m.). Die Beachtung dieses Umstandes führt allerdings zu der Erkenntnis, daß die Palestrina-Zeit dazu fortgeschritten ist, auch solche Worte melodisch zu bewältigen und sich nicht nur mit einer der Deklamation entsprechenden rhythmischen Einkleidung zu begnügen (nur in fauxbourdonartig Note gegen Note gesetzten Partien sind auch bei Palestrina diese Tonwiederholungen noch häufig).

Es ist ja selbstverständlich ausgeschlossen, hier die illustrierenden Beispiele derart zu vermehren, daß für die schier endlose Reihe der Meister die Eigenart des einzelnen kenntlich gemacht würde. Aber auch bei reichlicher zur Verfügung stehenden Raume würde ein solcher Versuch auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen, da die Fülle des Materials eine ganz enorme ist, alles aber mit

wenigen Ausnahmen im Stimmdrucken oder Handschriften in Stimmen vorliegt, deren Spartierung noch lange eine ungelöste Aufgabe sein wird, auch wenn es einmal gelingen sollte, die auf diesem Felde Arbeitenden zu sammeln, zu organisieren und systematisch mit verteilten Rollen an der Lösung zu beschäftigen. Vielleicht wachsen sich in absehbarer Zeit die musikwissenschaftlichen Seminare zu solchen Sammelstätten von Partituren aus, in denen z. B. die Messen- und Motetten-Sammlungen Petruccis vollständig spartiert vorzufinden wären. Zunächst sind wir noch auf die mehr oder minder vom Zufall abhängigen kleinen Auslesen angewiesen, welche die im Literaturverzeichnis zusammengestellten Neuausgaben bieten, zu denen der einzelne nur so viel hinzubringt, als er bewältigen kann. Das alles zusammen reicht aber wohl aus, um von dem Gesamtcharakter der ganzen einschlägigen Literatur ein verläßliches Bild zu bekommen, besonders was die Handhabung der Formen und die satztechnische Faktur anlangt. Die Entwickelung beider von den Florentinern ab bis zur Schule Okeghems habe ich nach bestem Vermögen dazustellen versucht, so daß nur noch wenige resümierende und ergänzende Bemerkungen notwendig sind. Vor allem kann nicht genug betont werden, daß die sogenannten »Künste« der Niederländer erstens gar nicht so sehr niederländischer Provenienz sind, sondern schon vor der Zeit Okeghems in allerlei Spielarten florierten, daß dieselben aber ferner niemals derart im Vordergrunde des Interesses des Komponisten gestanden haben, wie das die älteren Darstellungen der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts glauben zu machen geeignet sind. Gut geratene Kanons sind immer selten geblieben und schlechte, musikalisch inhaltlose und darum wertlose, hat man auch schon im 15. Jahrhundert nicht eben hoch eingeschätzt. Das Eingeständnis Adams von Fulda, daß er in jüngeren Jahren sich mit Proportionen und Rätselkanons befaßt, aber damit mehr seinen Unverstand dokumentiert als Künstlerschaft bewiesen habe (Gerbert III. 354) ist darum so bedeutsam, weil es schon im 15. Jahrhundert über solche Spielereien den Stab bricht. Sein Rat, sich bei Anwendung verschiedener Mensur in gleichzeitig singenden Stimmen auf wirklich musikalische Verhältnisse zu beschränken, denn nur wenige Proportionen taugten etwas, ist gewiß beherzigenswert. Späße wie Pierre de Moulu's Missa duarum facierum (Petrejus Liber XV missarum Nr. 15) mit der Devise:

Tolle moras, placido maneant suspiria cantu

die freigibt, die Messe auch mit Weglassung aller Pausen zu singen, die größer sind als Viertelpausen, sind doch wirklich unkünstlerisch. Denn daß z. B. der Anfang der Messe gesungen werden kann als:

(Kyrie) usw.

oder als:

(Kyrie) usw.

ist ja gewiß spaßhaft, aber auch nichts weiter; denn es versteht sich, daß durch solchen Zwang jeder freiere Flug der Phantasie gehemmt und vor allem eine gesunde Harmoniebewegung unmöglich gemacht wird. An der Überschätzung solcher Renommierstückchen, deren sich die Meister einige wenige leisteten und die nur einzelne mit besonderer Liebe gepflegt zu haben scheinen (Okeghem, La Rue, Mouton), sind die Raritätenkästen der Theoretiker von Tinctoris und Gafurius bis zu Glarean schuld. Wirkliches Blendwerk und bestenfalls dazu noch Chikanen für die Sänger sind aber die mehrfachen Mensurbestimmungen und sonstige »Kanons«, die nur für eine Stimme einer und derselben Notierung nacheinander verschiedenen Sinn geben, also nicht aus der einen Stimme andere, gleichzeitig singende ableiten. Denn für den Komponisten verschlägt es natürlich gar nichts, ob der Tenor, über den er das Gewebe der anderen Stimmen arbeitet, eine schlichte unverrenkte Melodie ist oder eine rückwärts gelesene, umgestülpte, in doppelte oder halbe und andere Dauerwerte gebrachte, perfekte und imperfekte Werte vertauschende oder gar gewisse Notenwerte oder Pausen auslassende usw. Denn er kann nicht etwa in einem übrigens fertigen mehrstimmigen Satze nachträglich solche verschiedene Umformungen einer Melodie anbringen, sondern er schreibt sich zunächst seinen Tenor in regelrechten Noten normaler Art aus, so wie sie der Sänger sich künstlich herausrechnen muß, und arbeitet dann die anderen nach dem gewöhnlichen kontrapunktischen Regeln. Von irgend welcher besonderen Kunst ist dabei überhaupt nicht die Rede; nur ist es anerkennenswert, wenn

trotz solcher gemachten, äußerst absichtlichen Unterlagen dabei etwas Erfreuliches herauskommt, dessen Wert mit wirklich frei konzipierten Werken verglichen werden kann. Den Kennern war jedenfalls mit dergleichen nicht zu imponieren (»peritis derisui sunt«, sagt Adam von Fulda a. a. O.), sondern höchstens den Laien, die nicht wußten, wie so etwas gemacht wird. Der Vorwurf einer gewissen Charlatanerie ist daher den Komponisten, die von dergleichen reicheren Gebrauch gemacht haben, nicht ganz zu ersparen, wenn auch als mildernder Umstand angeführt werden kann, daß die scheinbare Intaktheit des Notenbildes einer Chanson oder eines Chorals eine Spielerei, ein harmloser Betrug ist, der in die Zeit der Weglassung allen Akzidentalen zum Zwecke der scheinbaren Reinhaltung der Kirchentöne von aller Chromatik bestens hineinpaßt. Der Hörer konnte freilich unmöglich eine rückwärts gesungene Melodie identifizieren, wenn er nicht bereits gründlich verbildet war. Doch ist andererseits nicht zu übersehen, daß durch alle diese seltsamen Oblighi, z. B. auch durch die Kaprizierung auf den längere Zeit fortgesetzten Wechsel einer schwarzen (perfekten) und einer weißen (imperfekten) Note gleicher Gattung oder (was etwa dasselbe ist) einer punktierten und einer nicht punktierten u. dgl. die Komponisten auf rhythmische Wirkungen geführt wurden, denen besondere ästhetische Werte eignen. Also ganz ohne positiven Gewinn für die erste Kunst sind allerdings doch auch diese absichtlichen Künsteleien nicht gewesen.

Besondere Formen bedeuten alle diese Künste nicht, nicht einmal wesentliche Unterschiede der Satztechnik; sie alle zusammen bilden die einzige Kategorie der Werke mit Cantus firmus (Cantus prius factus). Wo dieser Cantus firmus liegt, ob oben oder unten oder (wie gewöhnlich) in der Mitte macht keinen nennenswerten Unterschied für die kontrapunktische Technik. Ein Zuwachs neuer Formen kann zur Zeit Okeghems und seiner Schule überhaupt nicht konstatiert werden; im Gegenteil starben einige der von uns für die Dufay-Epoche konstatierten Formen allmählich ab und zwar vielleicht die interessantesten von allen: das begleitete weltliche Kunstlied (Madrigal, Rondeau, Ballade) und das paraphrasierte Kirchenlied (mit Instrumenten). Was dafür eingetauscht wurde, waren nicht neue Formen, sondern nur die allerdings aber sehr bedeutsame Umgestaltung der Technik des Vokalsatzes durch Einschränkung und schließlich gänzliche Ausschaltung obligater instrumentalen Partien und Durchdringung aller Stimmen mit vokaler Melodie und zwar in der Gestalt der gleichen musikalischen Einkleidung derselben Worte. Wann diese durchgreifende Änderung der Setzweise perfekt geworden sein mag, ist vorläufig noch

nicht bestimmt zu entscheiden und vielleicht aus einem sehr einfachen Grunde überhaupt nicht. Die wachsende Kehlfertigkeit der gelernten Sänger der Kathedralkapellen verdrängte wohl aus diesen bereits in der Epoche Okeghem-Josquin die Instrumentalisten immer mehr, und auch der Vortrag mehrstimmiger kunstvoll gearbeiteten Chansons wurde entschieden von denselben mehr und mehr an sich gerissen. Damit ist aber natürlich nicht gesagt, daß für Kreise, denen solche kunstmäßig geschulten Sänger nicht in genügender Anzahl zur Verfügung standen, damit diese ganze Literatur unzugänglich geworden wäre. Im Gegenteil liegt nahe anzunehmen, daß für diese die teilweise oder gänzliche Ersetzung der Singstimmen durch Instrumente entsprechend in Schwang gekommen ist. Die mit einer gewissen Plötzlichkeit um 1500 in den Vordergrund tretenden mehrstimmigen weltlichen und geistlichen Gesänge volksmäßiger Faktur verbieten eine solche Annahme durchaus nicht; denn diese waren für die kunstsinnigen Kreise durchaus kein vollgültiger Ersatz für die Blüten der neuen Literatur der Kunstmusik, und die Arrangements für eine Stimme mit Lauten- oder Orgel-[Klavier-]Begleitung beweisen ja handgreiflich, wie man sich zu helfen wußte [Tenori e Contrabassi intavolati!]. Solcher Arrangements bedurfte es aber nur eben für Lauten- und Klavierinstrumente, für jedes beliebige sonstige Instrumenten-Ensemble legte man einfach die Stimmbücher auf, wie sie waren. So kam es, daß im 16. Jahrhundert der sogenannte a cappella-Stil gleichzeitig die Literatur für Singstimmen allein und für Instrumente allein und auch die für Gesang mit Instrumenten begreift. Das gilt aber natürlich nicht nur für die höher stehende sondern genau ebenso für die niedere Literatur, die der Tanzlieder und Villanellen. Von 1529 ab (Pierre Attaignant in Paris) erschienen zwar einzelne Stimmendrucke von Tänzen ohne allen Text; dieselben sind aber vereinzelt und bleiben es lange und ein prinzipieller Unterschied zwischen ihnen und den mit Text gedruckten existiert nicht. Erst mit der Nachbildung der Motette durch das rein instrumentale Ricercar nahe der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt eine selbständige Literatur der Instrumentalmusik.

§ 67. Überblick über die Komponisten der Zeit 1450—1600.

Angesichts der Überfülle von bedeutenden Namen, die uns in der Zeit des imitierenden Vokalstils von seinen Anfängen nach 1450 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entgegentreten, ist es unerläßlich, eine übersichtliche Zusammenfassung derselben zu einer kleinen Zahl von Gruppen zu versuchen, welche sich um die leuchtendsten Namen scharen. Als Zentra ergeben sich aber ziemlich widerspruchs-

los Okeghem für die Zeit um 1475, Josquin de Près für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts, Willaert und Jannequin für das zweite Viertel und Palestrina für die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Wenn auch meine fernere Darstellung dazu einige Nebengruppen fügen wird, die sich um besondere Nebenzentra bilden und mehr oder weniger außer Beziehung zu den großen Trägern der Epochen stehen (Frottolisten, Villanellen-Komponisten, Orgelmeister und überhaupt Instrumentalkomponisten), so wird doch vorläufig die Teilung in die vier Hauptgruppen uns gute Dienste leisten. Eine strenge Scheidung der einzelnen Gruppen ist weder erstrebt noch möglich, da natürlich gar viele Komponisten ihre Haupttätigkeit gerade um die Zeit haben, wo zwei der abgegrenzten Epochen aneinander stoßen; es wird daher, um Wiederholungen zu vermeiden, eine gewisse Willkür in der Zuweisung derselben an die eine oder die andere geradezu unerläßlich, wie man leicht einsehen wird. Aber Pedanterie ist hier gewiß nicht am Platze. Sehe man deshalb den eigentlichen Tenor meiner Darstellung nicht in diesen tabellarischen Zusammenfassungen von Namen sondern vielmehr in den der Besprechung der einzelnen Formen und ihrer Entwicklung gewidmeten Kapiteln und Paragraphen. Nur weil diese unmöglich alle in Betracht kommenden Komponisten einzeln würdigen können, schalte ich diese Personenübersichten ein. Es wird sich als ein Vorzug herausstellen, die wenigen biographischen Daten, welche nachweisbar sind, in einer Form nahe zusammenzubringen, welche ihre Auffindung und Vergleichung möglichst erleichtert. Selbst diejenigen, welchen die Musik-Lexika zur Hand sind, werden sich mit diesem Verfahren befreunden, obgleich dasselbe teils vorausgegangenes in anderer Form rekapituliert, teils erst später nachfolgendes vorausnimmt. Denn z. B. warum Willaert, Jannequin und Palestrina als Epochenträger gelten müssen, wird ja erst weiterhin zu erörtern sein; mir erschien es aber wie gesagt zweckdienlich, diese Übersichten zwischen die formgeschichtlichen Ausführungen einzuschieben.

I. Blütezeit vor 1500.

(Epoche Okeghem.)

Jean d'Okeghem, geb. ca. 1430, 1443—44 Chorknabe a. d. Kathedrale zu Antwerpen, vielleicht Schüler Dufays in Cambrai, 1453 am Hofe Karls VII. in Paris, 1459 m. d. Ehrentitel eines Trésorier de l'Abbaye de Tours, 1465 Kgl. Kapellmeister, gest. 1495 in Tours (ca. 15 Messen, 7 Motetten, 19 Chansons, 4 Kanons. Nur sehr wenig in alten Drucken [die Missa cujusvis toni, 3 Motetten, 2 Chansons]; in Neudruck: 1 Messe [dieselbe], 4 Chansons,

1 Kanon). Ob nicht ein Druck Petruccis mit Messen Okeghems verloren gegangen ist?

Jacob Obrecht, 1483—1485 Magister puerorum an der Kathedrale zu Cambrai, vorher angeblich in Utrecht oder Gouda (er soll nach Aussage Glareans der Musiklehrer des Erasmus von Rotterdam gewesen sein), bis 1490 zu Brügge und bis 1500 in gleicher Stellung an der Kathedrale in Antwerpen, gest. 1505 zu Ferrara (an der Pest). Ein Grund, Obrecht mit Okeghem für etwa gleichalterig zu halten, liegt nicht vor, auch wenn der Jacobus Ulterij 1474 am Hofe von Ferrara (Van der Straeten VII. 496) Obrecht war. Der Stil Obrechts ist dem Josquins so sehr nahestehend, daß man vielmehr schon an einen Einfluß des letzteren auf ihn denken muß. Auf alle Fälle ist er der geistigen Schule Okeghems zuzuzählen. Die Neigung zu proportionalen Notierungen ist bei ihm stark hervortretend und drängt in vielen Fällen das freie imitatorische Wesen der Wortmotive in den Hintergrund. Sehr bemerkenswert ist aber gegenüber Okeghem eine gesteigerte Beherrschung des Ausdrucks, eine bedeutsame Melodieführung der Oberstimme auch über obligatem Tenor, und kräftige Harmoniebewegung. Die motivzeugende Kraft der Worte ist Obrecht sehr wohl bekannt; aber er geht vielfach über sie hinaus zu rein musikalischer Weiterbenutzung der auf diese Weise entstandenen Motive, sowohl in sequenzartigen Nachbildungen derselben als in Wiederaufnahme derselben für andere Worte, so daß es fast scheint, als scheue er vor einer allzu schematischen Durchführung des neuen Prinzips zurück, was bei seiner starken Erfindungsgabe wohl begreiflich ist. Um die Zeit des Beginns der Drucke Petruccis stand offenbar Obrecht in höherem Ansehen als Okeghem, wie die große Zahl der in dieselben aufgenommenen Werke Obrechts beweist, vor allem das bereits 1503 gebrachte Buch »Missae Obrecht«: Je ne demende. Graecorum. Fortuna desperata. Malheur me bat. Salve diva parens, zu denen in den Missae diversorum [1508] noch kommt »Si dedero«. Eine vereinzelte Altstimme eines noch nicht identifizierten Drucks (in Basel und Heilbronn erhalten) belegt die Messen »Maria Zart« und »De Sancto Martino«; erst 1539 in Grapheus' Missae XIII erschienen die Messen »Ave regina coelorum« [nicht in Petrejus Missae XV, wie Ambros III. 182 schreibt] und »Petrus Apostolus«. Eine noch nicht genau festgestellte Anzahl weiterer Messen Obrechts ist handschriftlich erhalten (im päpstl. Kapellarchiv in Cod. 35 eine Missa sine nomine und ein Kyrie mit dem Tenor »Je ne vis onques la pareille«, in München die Messen Scoen lief und Beata viscera. Auch Motetten und Chansons Obrechts erschienen in größerer Zahl in Petruccis Drucken. Unter den sehr spärlichen Neudrucken ragen

hervor Eitners Ausgabe der ganz im durchimitierenden Stile geschriebenen Messe »Fortuna desperata« (Publ. d. Niederl. Gesellschaft zur Beförderuug der Tonkunst, Bd. IX) und das Salve regina und Ave regina nebst ein paar Chansons in Ambros MG. Bd. V. 20 ff.

Antoine Busnois, der sich selbst zur Nachfolge Okeghems bekennt (S. 226), ist seit 1467 nachweisbar am Hofe Karls des Kühnen von Burgund und starb am 6. Nov. 1492 zu Brügge. Von seinen Werken sind in Drucken nur sieben französische Chansons (Petrucci 1501—1503) und handschriftlich im päpstlichen Kapellarchiv die vierstimmigen Messen L'homme armé und O crux lignum triumphale und ein vierstimmiges Regina coeli erhalten, außerdem wenige Motetten und weitere Chansons. Tinctoris widmete Okeghem und Busnois seinen Liber de natura et proprietate tonorum (1476).

Jacques Barbireau, war von 1448 bis zu seinem Tode 4. August 1491 Kapellmeister an der Kathedrale zu Antwerpen (Obrechts Vorgänger) und ist zum mindesten Okeghem gleichalterig, wahrscheinlich aber älter. Von seinen Kompositionen ist bis jetzt nichts zugänglich gemacht.

Petrus de Domarto ist nur durch die Messe Spiritus almus (päpstl. K.-A. Cod. 14 und Trient Cod. 88), eine namenlose Messe in Trient 88 und ein Et in terra in Cod. 80 des Archivs der Peterskirche bekannt, ist aber zweifellos der Zeit Okeghems zugehörig, vielleicht älter als dieser.

Johannes Dusart (Dussard) 1458—1464 Singemeister in Cambrai, erwähnt in Compères Sängergebet. Man ist versucht, an Johannes de Sarto in Cod. Trient 92 zu denken. Da derselbe zehn Jahre vor Dufay gestorben zu sein scheint, ist der Gedanke der Identität beider Komponisten nicht ohne weiteres abzuweisen.

Vincent Faugues (von Tinctoris zitert) ist in den Codices 51 und 14 des päpstlichen Kapellarchivs (um 1480) mit den Messen Basse dance (vierstimmig) und L'homme armé (dreistimmig; vgl. das Kyrie bei Ambros II. 524 ff.) vertreten und zeigt einen altertümlichen Stil, der ihn in die Zeit vor Okeghems Einfluß verweist.

Heinrich van Gizeghem (Heyne, Hayne) ist bereits 1453 an der Kathedrale zu Cambrai als Sänger nachweisbar und 1468 wie Busnois am Hofe Karls des Kühnen von Burgund. Petrucci druckte von ihm einige Chansons (1501), einige andere sind handschriftlich erhalten (in Neudruck »Amours« Denkm. d. T. Ö. VII. 259 aus Cod. Trient 89 und De tous biens bei Ambros II. 533).

Robert Morton, wahrscheinlich englischer Abkunft, war wie Heyne am burgundischen Hofe (1464—1477). Nur einige Chansons sind erhalten.

Philippe Caron, in Compères Sängergebet genannt, daher wahr-

scheinlich der Schule Dufays in Cambrai angehörig, ist in älteren Drucken nur mit der Chanson »Hélas que pourra devenir« (Petrucci 1501) vertreten. Handschriftlich sind erhalten im päpstl. Kapellarchiv Cod. 14 die vierstimmige Messe L'homme armé (vgl. das Kyrie bei Ambros II. 537) und in Cod. 51 die vierstimmige Messe Accueilli m'a la belle und eine weitere vierstimmige ohne Namen (ohne Benedictus und Agnus) sowie eine Anzahl Chansons. Caron ist vielleicht älter als Okeghem.

Martin Hanart, 1469—1481 päpstlicher Kapellsänger, ist durch eine Chanson 3 v. bei Petrucci 1503 [Hancart] vertreten. Schwerlich ist derselbe aber identisch mit dem Cambraier Singschuldirektor Jehan Heniart (1469—1483). Hanart widmete Tinctoris seinen Traktat De notis et pausis (Coussemaker IV. 31 ff.).

Jean Regis, 1463 Mag. puerorum an der Kathedrale zu Antwerpen, später Sekretär Dufays in Cambrai, nach dessen Tode (1474) Kanonikus in Soignies. Erhalten sind in Cod. 14 des päpstl. Kapellarchivs die Messen »Ecce ancilla domini« (auch in Brüssel Bibl. Roy. 5557, von Fétis irrtümlich Okeghem zugeschrieben), »Dum sacrum mysterium« und L'homme armé (auch in Cambrai, dat. 1462) und einige Motetten; in Drucken (Petrucci 1503—1505) fünf Motetten und eine Chanson. Regis ist jedenfalls Okeghem gleichalterig, aber anscheinend von ihm beeinflußt.

Loyset Compère, Schüler Okeghems, gest. 16. Aug. 1518 zu St. Quentin, wo er auch Kirchenkapellmeister und später Kanonikus und Kanzler an der Kathedrale war. Durch Petruccis Drucke (1501—1519) sind Motetten und Chansons Compères in größerer Zahl erhalten, einige weitere durch Petrejus und Rhaw (1539—1549) gedruckt, in Ms. noch die Messe L'homme armé (päpstl. Kapell-Archiv Cod. 35) und einige Motetten (das. und in Trient 91) und Chansons.

Gaspar van Werbecke, 1472 am Hofe zu Mailand, 1481—1489 und abermals 1499—1509 päpstlicher Kapellsänger, gest. nach 1514 wahrscheinlich in Rom. Sein hohes Ansehen beweist der Druck Petruccis 1506: Missae Gaspar: Ave regina coelorum. †O Venus banth. †Et trop penser VIII[i] toni. †Se mieulx ne vient (die drei mit † handschr. im päpstl. KA., dazu noch daselbst die weiteren: Princesse d'amourettes und eine ohne Namen [die beiden Beschreibungen des Cod. 14 bei Haberl Baust. I. 73 und Baust. III. widersprechen einander mehrfach] auch je ein Ave regina, Magnificat und Da pacem), dazu die Messe N'as-tu pas in den Missae diversorum 1508 und eine Reihe Motetten usw. 1502—1505 bei Petrucci. Die Zugehörigkeit Gaspars zur Schule Okeghems beweist das vierstimmige Virgo Maria aus Petrucci 1502 bei Ambros V.

183, das bei der Stelle »florens ut roseus« sogar durch alle vier Stimmen imitiert. Leider fehlt es an sonstigen Neudrucken.

Johannes Vincenet, der schon 1426—1428 päpstl. Kapellsänger war, scheint doch noch in die Zeit Okeghems hineinzureichen, da seine Messe 4 v. Aeterne rex altissime sich in Cod. 14 des päpstl. Kapellarchivs befindet, auch Trient 91 eine vierstimmige und eine dreistimmige Messe ohne Namen von ihm enthält (die vierstimmige auch in Cod. 51 des päpstl. K.-A.). Eine dreistimmige Chanson druckte Petrucci 1501.

Philippe Basiron ist im päpstlichen Kapellarchiv in den Cod. 51 (ca. 1480), 35 (vor 1500) und 42 (1507) vertreten mit den Messen L'homme armé [Philippon], Regina coeli [dgl.] und einer namenlosen und einem Regina coeli; Petrucci druckte 1505 eine Motette und 1508 die Messe De Franza (vgl. das Agnus Dei bei Commer Bd. VIII).

Eloy, den Tinctoris erwähnt, ist vertreten durch die fünfstimmige (!) Messe Dixerunt discipuli in Cod. 14 des päpstl. Kapellarchivs (vgl. das Kyrie und Agnus bei Kiesewetter Geschichte der europ.-abendl. Musik 20 und 22) und ein Credo in Trient 92 [Bloym?]. Er steht wohl noch auf dem Boden der Epoche Dufay.

Johannes Tinctoris, der große Theoretiker, gebürtig aus Poperinghe, lebte um 1475 am Hofe Ferdinands von Aragonien in Neapel (gleichzeitig mit B. Hykaert und G. Garnier), gehörte möglicherweise in der Folge eine Zeitlang der päpstlichen Kapelle an (Haberl, Baust. IV. 66) und starb Anfang Oktober 1511 in Nivelles. Tinctoris ist im päpstl. Kapellarchiv vertreten mit der vierstimmigen Messe Cunctorum plasmator (Cod. 35); Petrucci druckte eine Chanson Hélas (1501), und zwei dreistimmige geistliche Gesänge (1502 und 1506). Wenn nicht mit Tinctoris identisch, so doch jedenfalls auch hierher gehörig ist ferner der Johannes Verbener (Verbenet) des Leipziger Codex 1494 (vgl. S. 160).

Bernard Hykaert (Ycart), 1480 Sänger am Hofe zu Neapel, von Gafurius als Theoretiker erwähnt, Komponist dreistimmiger Lamentationen (Petrucci 1506); auch sind einige Motetten handschriftlich in Paris f. fr. 15103 erhalten.

Guillaume Garnier, 1474—1483 päpstl. Kapellsänger, vorher (?) am Hofe zu Neapel. Eine Missa 4 v. in Cod. 1730 der Bibl. Roy. zu Brüssel, zwei Motetten in Cambrai Cod. 9. Das in Eitners Publikationen XXIII abgedruckte »Resveillez« ist natürlich von einem andern Garnier, welcher der Zeit Jannequins angehört.

In die Zeit Okeghems gehören auch die durch Kompositionen in den Codd. 51 und 35 des päpstlichen Kapellarchivs verbürgten Cornelius Heyns (Missa »Pourquoy«), Johannes Martini

(Missae »Or sus, or sus«, »Hélas sans plus« und »La Martinella«; auch in der Chansonssammlung Leo's X. im Archiv der Peterskirche vertreten [Haberl III. 64]) und Declibano (Missa »Et super nives«); durch eine Messe in Cod. 80 des Archivs der Peterskirche ist belegt Egidius Cervelli.

Von deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts ist zunächst Konrad Paumann zu nennen, gebürtig aus Nürnberg, wo er auch wirkte bis zu seiner Berufung nach München als Organist der Frauenkirche, in welcher Stellung er 25. Jan. 1473 starb. Doch ist Paumann trotz seines großen Ansehens als Komponist in seiner Zeit nicht eben hervorragend, wenigstens nicht in den auf uns gekommenen nüchternen Schulbeispielen seiner Anweisungen für das Orgelspiel oder die Orgelkomposition, die sich nicht mit den Kunstliedern der Italiener, Franzosen und Niederländer der Zeit messen können. Aber er ist wichtig als der Begründer einer süddeutschen Organistenschule, deren gedeihliche Entwicklung ins 16. Jahrhundert fällt und die eine der Voraussetzungen der im 17. Jahrhundert allen andern Nationen den Rang ablaufenden deutschen Orgelkunst bilden.

Mit ganz anderem Gewicht repräsentieren dagegen Adam von Fulda, Alexander Agricola, Heinrich Finck, Heinrich Isaak und Thomas Stoltzer die deutsche Tonkunst des 15. Jahrhunderts, und in ihrer Gefolgschaft erscheinen auch noch eine Anzahl anderer minder bekannten Namen in den Codd. Berlin Z. 21 und Leipzig 1494.

Adam von Fulda ist entweder aus Fulda (Hessen) gebürtig oder hat als Mönch dem dortigen Benediktinerkloster angehört, jedenfalls aber, wie er selbst in seinem theoretischen Traktat erzählt, sich zeitweilig in Passau und in dem Benediktinerkloster Vormbach am Inn aufgehalten und lebte um 1490 an einem herzoglichen Hofe, vielleicht dem des Bischofs von Würzburg (Herzog von Franken). Adam nennt Dufay und Busnois seine Zeitgenossen. Die Gediegenheit seiner Tonsätze ist S. 133 ff. gebührend hervorgehoben worden. Man wird Adams Lebenszeit etwa zwischen 1440 und 1495 zu setzen haben.

Heinrich Finck, geboren zu Bamberg, um 1482 an der Leipziger Universität immatrikuliert, soll nach dem Bericht seines Großneffen Hermann Finck seine Hauptlebenszeit am polnischen Königshofe zu Warschau zugebracht und zwar soll er schon um 1480 in der Blüte seines Schaffens gestanden haben, war aber zuletzt 1510—1513 Hofkapellmeister in Stuttgart. Seine erhaltenen Kompositionen sind Motetten und deutsche Lieder; die letzteren gab Hermann Finck 1536 in Nürnberg in Druck mit eigenen und solchen von Senfl, Arnold von Bruck, St. Mahu und J. S. (Schechinger?). Vgl. Eitners Neuausgabe. Eine dreistimmige Messe in

der Proskeschen Bibliothek in Regensburg ist noch nicht erschlossen. Erst Rhaw 1542 druckte auch Motetten Fincks.

Heinrich Isaak (Ysac) ist zwar niederländischer Herkunft (wenigstens bezeichnet sein Testament seinen Vater als einen Flanderer [Ugonis de Flandria]), wird aber mit Recht zu den spezifisch deutschen Meistern gezählt, da seine Werke die größte Verwandtschaft mit den deutschen der Zeit zeigen und er auch den größten Teil seines Lebens in deutschen Diensten zugebracht hat. Er war zwar früh in Ferrara und Florenz als Organist angestellt (1484—1494) und ist 1517 in Florenz gestorben, wo er seit 1514 wieder weilte, war aber seit 1495 Hofmusiker, 1497 Hoforganist Kaiser Maximilians I. in Innsbruck, für dessen Kapelle er schrieb, auch wenn er, wie erwiesen, lange abwesend war. Petrucci druckte 1506: Missae Henrici Izac: Charge de deuil. Misericordias domini. Quant jay au cuer. La Spagna. Comme femme, und 1501—1505 einige Motetten und Chansons. Eine große Zahl anderer Werke kamen aber erst später zum Druck, so 1539 (Missae XIII) die Messen Salva nos und »Frölich Wesen« und (Lib. XV missarum) »O praeclara«, 1541 (Opus X missarum) »Une musque e Biscaye« und eine größere Zahl Motetten, Hymnen und deutsche Lieder in den Sammlungen von Rhaw, Petrejus, Ott, Forster usw., vor allem auch das große Motettenwerk Chorale Constantinum 1555 in drei Teilen (Neudruck [I. Teil] in den Denkm. d. T. Ö. V. 1, 1898. Der Herausgeber W. Rabl weist mit Recht darauf hin, daß schon das 16. Jahrhundert Isaak als einen deutschen Komponisten ansieht). Das Chorale Constantinum ist eine Zusammenstellung der Messenoffizien für das ganze Kirchenjahr (1. Teil De tempore, 2. Teil De Sanctis, 3. Teil Commune sanctorum) mit den offiziellen Intonationen und freier Bearbeitung der Choralmelodien.

Alexander Agricola, den (im Gegensatz zu Isaak) Van der Straeten als einen Deutschen erwiesen hat (VI. 15, VII. 131) nämlich als Alexander Ackermann »De Alemannia«, war vor 1474 Sängerknabe in der Hofkapelle zu Mailand, dann Sänger in Mantua und seit 1491 am Hofe Philipp des Schönen von Burgund. Er starb 1506 in Spanien, wohin er Philipp I. begleitete. Petrucci druckte 1504 Missae Alexandri Agricolae: Le serviteur, Je ne demande, Malheur me bat, I[i] toni, II[i] toni und 1501—1506 eine Reihe Chansons und Motetten, außer denen nur einige Werke anderweit erhalten sind (Messe »In mijne zyn« und M. paschalis). Neudrucke fehlen fast ganz (ein paar Stücke bei Maldeghem).

Thomas Stoltzer ist wie Adam von Fulda ein durchaus deutscher Meister, der, soviel bekannt, Italien niemals besucht hat. Er ist wahrscheinlich vor 1450 in Schweidnitz in Schlesien ge-

boren und starb am 29. August 1526 als Kgl. Ungarischer Kapellmeister zu Ofen. Vergebens sucht man seinen Namen bei Petrucci und überhaupt in den italienischen und französischen Drucken; aber auch die deutschen Drucker fangen erst 1536 an, auf ihn aufmerksam zu werden, und 1542 endlich gibt Rhaws Sacrorum hymnorum 4 v. lib. I ein umfassendes Bild seines Könnens. An Neudrucken ist Mangel bis auf ein paar deutsche Lieder in Eitners Publikationen und das sechsstimmige Motett »Hilf herr, die heyligen« bei Ambros V. 280, so daß die paar Stücke, welche ich im Text eingefügt habe (S. 175 ff.), einen wesentlichen Zuwachs bedeuten.

Durch die Codices Berlin Z. 21 und Leipzig 1494 treten zu diesen Hauptrepräsentanten noch Johannes Aulen, der außer der Messe (in beiden Codices; vgl. S. 185) durch eine Motette bei Petrucci 1505 verbürgt ist, Paulus de Rhoda (auch in Bibl. Casinat. O. s. 208 vertreten), Konrad Rupsch, Schloßkantor in Torgau, gest. 1535 (auch noch bei Ott 1537). Balthasar Hartzer (Resinarius) gehört doch wohl mit seiner Blütezeit der Epoche Josquin an.

Schwer zu beantworten ist die Frage, welche spanischen Komponisten der Cancionero musical in die Epoche Okeghem gehören, nämlich darum, weil zweifellos viele der Tonsätze so rein den Stil der Dufay-Epoche zeigen, daß man sie in die Mitte des 15. Jahrhunderts weisen muß. Bestimmt vermittelt Johannes de Cornago (Canc. Nr. 2 u. 28) den Zusammenhang mit dieser italienisch-französischen Literatur, da er auch in Trient 88 (Nr 411) vertreten ist; anderseits weisen ein paar italienische Lieder des Cancionero (Nr. 63, 68, 78, 261), die sämtlich durchaus Note gegen Noten gesetzt sind, auf einen Zusammenhang der italienischen Frottole um 1500 mit den spanischen Villancicos. Ein Niederländer ist vielleicht Juan Urrede (Nr. 1, 11, 16), obgleich ihn Spataro Juan de Ubrede und Ramis Johannes Urede nennt und ein Juan de Ubredo als Baccalaureus und Kirchenkapellmeister 1551 in Salamanca nachweisbar ist, der ja ein Nachkomme sein könnte. Der Juan Urrede des Cancionero aber gehört, auch wenn er mit dem Joannes Urrede Brugensis identisch ist, von welchem der Cod. 14 des päpstlichen Kapellarchivs ein Kyrie und Gloria enthält (Haberl, Baust. I. 72), doch zu den Meistern der spanischen Ballade mit Instrumentalbegleitung. Die von dem berühmten Rodriguez del Padron gedichtete Ballade »Muy triste serà mi vida« Urredes könnte sich recht gut unter den besten Chansons der Zeit Okeghems sehen lassen, ist aber mit ihren altertümlichen Klauseln ganz offenbar in die Zeit Binchois' zu setzen. Obgleich nur eine Stimme im Original beigeschriebenen Text hat, ist doch zweifellos außer dem Tiple (Diskant) auch der Tenor vokal, aber beide mit instrumentalen Modi durchsetzt.

Juan Urrede (Ballade).

Cancionero musical Nr. 16.

(Lento) 4. Y a - sí se - rà co - no - sci - do
1. Muy tri - ste se - rà mi vi - da
Canto 1° (Sopran)
Muy tri - ste se - ra mi vi - da
Canto 2° (Tenor)

Mi vi - -
Los di - -
Los di - -

da cuan-to vos quiere
as que non vos vie-re
as que non vos vie - re

1. 4. Y mi per-so - na ven - ci - da
Y mi per - so - na

Del do - lor

ven - ci - da Del do - - lor

de la par - ti - - da Mo - ri - ra

de la par - ti - da Mo - ri-

cuando mu - rie - re, cuan-do mu -

ra cuando mu - rie - re!

rie - re!

Fine.

(Più mosso).

3. Da - dos sin me-re-cimientos
2. Ve - vi-ran los pensamien-tos

Ve - vi-ran los pen-sa - mien - tos

3. Que de vos he re - ce - bi-do,
2. Que con vos siempre he te - ni-do

Que con vos siempre he te - ni-do,

Non mo-ri-ran los

Non mo - ri -ran

(2da dal Segno)

tor - men -tos.

los tor - men - tos.

(Dichtung von Juan Rodriguez del Padron um 1450.)

Ein Zeitgenosse Okeghems ist der 1495 gestorbene Alfonso della Torre, Kapellmeister zu Sevilla; sein Nachfolger wurde Pedro Lagarto. Beide (der erstere ist wohl der Komponist der nur mit A° gezeichneten Stücke) gehören aber weniger zu den Balladen- als vielmehr zu den Villancicos-Komponisten des Cancionero, die schlicht Note gegen Note schreiben. Die eigentlichen Vertreter des begleiteten Kunstliedes sind außer Urrede und Cornago besonders Fernando della Torre (15 Gesänge), der bereits 1449 nachweisbar ist und im Briefwechsel mit dem berühmten Dichter Lopez de Mendoza Marquis de Santillana [1398—1458] stand, Rodrigo de Brihuega (1464), Juan Perez de Medina (1477), Lope de Baena (vor 1500 gestorben), Mojica (vor 1500 gestorben), Contreras (1480), Anchieta (1489), Gijon, der berühmte Dichter Juan dell Encina (1469—1537, 68 Nummern), Escobar (18 Nummern), Francisco de Madrid (vor 1500), Juan de Espinosa (vor 1495), Enrique, Francisco Peñalosa (1470—1535; 6 Motetten bei Eslava), Francisco Millan (1501—1502 Kgl. Kapellsänger, 23 Nummern), Badajoz, Sant Juan, Gabriel (19 Nummern), Jacobus de Milarte (schwerlich Jean Maillart), Mondejar (11 Nummern), Juan Ponce (12 Nummern), Troya, die soweit sich überhaupt Notizen über sie finden, sämtlich in das Ende des 15. Jahrhunderts bzw. die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts gehören (vgl. Barbieris nachträgliche Feststellungen aus den Registern der Kgl. Kapelle zu Madrid S. 617 ff.). Dazu kommen aber vor allem die vielen Anonymi, die anscheinend schon zur Zeit der Abfassung des Codex (unter den Augen Encinas?) nicht mehr festzustellen waren, von denen eine große Zahl dem begleiteten Liedsatze zugehört (darunter Nr. 42, ein Gedicht von Lopez de Mendoza, dessen Komposition vielleicht diesem selbst zuzuschreiben ist; jedenfalls verweisen es die Klauseln mit Berührung der Unterterz in die Dufay-Epoche). Manche dieser Anonymi zeigen merkliche Ansätze zur konsequenten Imitation (13, 19, 142, 174, 175, 237, 265, 273, 276, 319), die ja aber freilich dem weltlichen Liede der Franzosen bereits seit 1400 vertraut ist. Speziell sei noch erwähnt das in allen drei Stimmen vokale Nr. 291, ein Kriegsgebet aus der Zeit der Eroberung von Granada (Tenor: En esta cruel guerra *te rogamus, audi nos* usw., wechselnd spanisch und lateinisch, Diskant und Baß: Do mueren sin fenescer). Der ganze Cancionero gehört offenbar in die Epoche Okeghem, teils zurück in die Zeit Dufays, teils vorwärts in diejenige Josquins überragend, aber doch im Stil noch mehr das Gepräge der Zeit Okeghems Reform tragend.

II. Blütezeit 1500—1525.

(Epoche Josquin.)

Wenn auch manche der hier folgenden Komponisten bereits vor 1500 bedeutendes geleistet haben, und insbesondere die persönlichen Schüler Okeghems noch bei dessen Lebzeiten stark in den Vordergrund getreten sind, so ist doch selbst auf die Gefahr einer gewissen Inkonsequenz hin die Einstellung derselben in die Epoche, welche ihre reifere Lebenszeit umfaßt, praktisch, um die endlose Reihe der Komponisten des 15.—16. Jahrhunderts einigermaßen übersichtlich zu machen. Die beigefügten Daten beseitigen ja übrigens alle Zweifel über die Lebenszeit, soweit das möglich war.

Josquin de Près (Josquinus Pratensis, Jodocus, Jöskin usw.) ist seit 1471 als Sänger und Komponist am Hofe der Sforza zu Mailand nachweisbar, gehörte 1486—1494 der päpstlichen Kapelle an (fehlt aber 1487—1488 in den Listen), und hat wahrscheinlich auch zeitweilig in Florenz (wo Pietro Aron mit ihm verkehrte) und Ferrara gelebt und starb am 27. August 1521 als Probst der Kathedrale zu Condé, das als sein Geburtsort gilt. Wann er in Paris ein persönlicher Schüler Okeghems gewesen, ist nicht erweisbar. Einhellig weisen alle Zeitgenossen Josquin die erste Stelle unter Tonkünstlern um 1500 an und erst die Zeit Palestrinas verdrängt seine Werke aus der Literatur. Bis etwa 1560 nimmt Josquin in allen Sammelwerken einen breiten Raum ein (noch in Montan & Neubers Magnum opus musicum von 1558—1559 26 Nummern, freilich gegenüber 66 von Clemens non papa); dann aber rangiert er unter die ‚vieus autheurs‘ (bei Le Roy & Ballard 1572) und lebt bald nur noch in Musterbeispielen der Theoretiker. Nach 1600 ist er vergessen.

Petrucci druckte von Josquin drei Bücher Messen (1503: L'homme armé [super voces musicales]. La Sol Fa Re Mi. Gaudeamus. Fortuna desperata. L'omme armé [VI^{1} toni]. 1505: Ave maris stella. Hercules dux Ferrariae. Malheur me bat. L'ami Baudichon. Une musque de Biscaye. D'ung aultre amer. 1514: Mater patris. Faisant regrets. Ad fugam [Kanon zwischen Diskant und Tenor]. Di da do super N'araie je. De Beata Virgine. Sine nomine), dazu ein paar Messensätze in den Fragmenta missarum (1505); Joh. Ott (Petrejus 1539 Missae XIII) brachte noch die beiden wahrscheinlich aus dem letzten Lebensjahren Josquins stammenden Da pacem und Pange lingua. Auch die Chansons- und Motettendrucke Petruccis bedenken Josquin reichlich, doch bringen Drucker der Folgezeit bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus neue Tonsätze. Besonders

genannt sei noch das siebente Buch (vom Jahre 1545) der großen Chanson-Sammlung Attaignants, das nur Josquin und Klagelieder auf seinen Tod enthält. Wie weit unter den zahlreichen handschriftlichen Kompositionen Josquins sich noch ungedruckte finden, wird erst eine Detailstudie ausweisen können; die Codd. des päpstlichen Kapellarchivs bestätigen die von Petrucci gedruckten Messen und Messenteile, nur das Credo »de rouges nez« in Cod. 23 ist nicht gedruckt; die Messe ‚Incessament‘ in Cod. 154 wird Josquin zugeschrieben, trägt aber nicht seinen Namen. Die Zahl der Neudrucke von Werken Josquins ist verhältnismäßig klein, doch immerhin zu groß, um sie hier aufzuzählen. Genannt seien Bd. 5 der Publikationen Eitners (Missa L'homme armé super voces musicales, 7 Motetten und 7 Chansons), Ambros MG. Bd. V (Missa Pange lingua, Stabat mater und 4 Chansons), Commers Collectio Bd. VI—VIII und XII und Maldeghems Trésor (beide Serien).

Pierre de la Rue (Petrus Platensis, ♭■ rue, auch Pierchon genannt) ist wohl Josquin annähernd gleichalterig, obgleich er erst 1492 am Hofe Philipps des Schönen in Brüssel nachweisbar ist, wo er anscheinend bis 1512 blieb. Die letzten Lebensjahre verbrachte er als Präbendar zu Courtray, wo er am 20. November 1518 starb. Bereits 1503 druckte Petrucci ein Buch Missae Petri de La Rue: Beatae Virginis. Puer natus. VI[i] Ut fa. L'homme armé und Nunca fue pena major (NB. das Lied, dessen Diskant-Melodie der Tenor durchführt, ist Nr. 1 des Cancionero musical, von Juan Urrede!); ferner brachte er noch 1508 (Missae diversorum) die Messe De Sancto Antonio und 1515 (mit den Messen der beiden Fevin) eine Missa IV[i] toni. Dazu kommen noch im Liber XV missarum des Andreas Antiquus die Messe Ave Maria (Neudruck von Henry Expert 1898) und die ganz kanonische ‚O salutaris hostia‘ (4 voces ex unica) und in Otts Missae XIII (Grapheus 1539) die Messen Cum jocunditate, O gloriosa Margaretha und Sub tuum praesidium und in Petrejus Liber XV missarum 1539 die Messe Tous les regrets. Das päpstliche Kapellarchiv bestätigt einen großen Teil dieser Messen und ergibt noch die weiteren: Cod. 34 die fünfstimmige De feria (zweiter Tenor kanonisch mit dem ersten), Cod. 36 O quam pulchra est und Cod. 45 Missa Porquoy non und drei einzelne Credo (Cod. 36 und 45, eins derselben sechsstimmig). Handschriften in der Wiener Hofbibliothek, in München, Brüssel, Mecheln usw. bringen nicht nur weitere Bestätigungen, sondern vergrößern die Zahl der Messen La Rues noch ganz erheblich mit vierstimmigen über L'homme armé (s. Ambros, III. 234), de Sancta Anna, de Sancto Job, Da pacem, Incessament, Ave Maria, Alleluja, Alemana, Assumpta est Maria, Inviolata, Forseulement, Pro defunctis (Requiem), fünf-

stimmigen: De conceptione B. M. V., Ista est speciosa, De septem doloribus B. M. V. (auch vierstimmig), Paschalis, De Sancta Cruce, und der sechsstimmigen Ave sanctissima Maria. Ambros zählt im ganzen 36 Messen. Begreiflicherweise ist gegenüber diesem Reichtume an Messen die Zahl der nachweisbaren Motetten und Chansons nur klein, doch treten uns auch von solchen seit Petrucci 1501 immerhin ein paar Dutzend entgegen. An Neudrucken fehlt es fast ganz.

La Rue repräsentiert neben Josquin am vollkommensten die konsequente Durchimitation wortgezeugter Motive, vermeidet aber wie Obrecht auch nicht ganz, dieselben Motive für andere Worte weiter zu benutzen oder aber für Wiederholungen derselben Worte andere Motive zu bilden. Ein paar Takte aus der fünfstimmigen Ave Maria-Messe mögen das belegen:

est. Et res-sur-re - xit ter-ti - a di- -
est.
A - - - - ve
Et re-sur - re - xit ter-ti - a di - e se- -
est. Ter - ti - a di- -

e se - cun - dum scrip - tu - ras et ascen-
se-cun - dum scrip - tu - ras et ascen-
Ma - ri - - - - -
cundum scrip-tu - ras et as-cendit in
et ascendit in coe-

dit in coelum, se - det ad dex-te - ram pa - tris
dit in coelum se-det ad dex-te - ram pa - tris
a
coe - lum se - det ad dex-te - ram pa - tris
lum se-det ad dex-te - ram pa - tris

Man vergleiche mit diesem Beispiel die entsprechende Stelle aus Anton Brumels vierstimmiger Messe »De Beata Virgine« (beide liegen in Experts Neudruck vor), um zu erkennen, daß doch noch eine Steigerung der Konsequenz in der Durchführung des Prinzips über Josquin und La Rue hinaus möglich war. Ob nicht Brumel damit gar zu weit geht und in Kleinlichkeit und sklavische Abhängigkeit vom Wort gerät, ist ja eine andere Frage. Es muß uns aber auf alle Fälle in hohem Grade interessieren, die volle klare Erkenntnis des neuen Stilprinzips und seine restlose Durchführung zu konstatieren. Daß die in Antiquus' Druck textlosen, nicht imitierten Phrasen nicht vokal gemeint sind, wird schwerlich jemand bestreiten angesichts der peinlichen Durchführung der Deklamation:

Et re-sur - rex-it ter - ti - a di - e se- -
se - cun - dum
Et re - sur-rex-it ter-ti-a di - e
se - cundum

cundum scrip - tu - ras et as-cen-
scrip-tu - ras
se - cun-dum scrip - tu - ras et as-cen - dit in
scrip - tu - ras

dit in coelum
et as - cen - dit in coe-lum se-
coe - lum se - det ad dex-te-ram
et as-cen - dit in coelum se - det ad

se - det ad dex-te - ram pa - tris
det ad dex - te - ram pa - tris
pa - - tris
dex-te - ram pa - tris

Antoine Brumel, dessen Messen Petrucci an dritter Stelle nach denen Josquins und Obrechts (vor Ghiselin und La Rue) brachte, gilt für einem Schüler Okeghems; doch fehlen alle Beweise, daß er älter als Josquin wäre. Kein vor 1500 geschriebener Codex enthält Kompositionen Brumels; wir wissen weiter nichts von ihm, als das er 1505 aus einer Stellung beim Herzog von Sora in Lyon

eine Berufung nach Ferrara an den Hof Alfonso's I. annahm. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt, wohl aber, daß um die Mitte des Jahrhunderts ein Giacomo Brumel (Sohn?) Organist zu Ferrara war. Der Stil Brumels weist aber sehr bestimmt auf die Beeinflussung durch Josquin hin und man wird wohl besser tun, die Blüte seines Schaffens nicht vor 1500 anzusetzen. Die Messen von 1505 sind: Je n'ay deuil. Bergerette Savoyenne. Ut Re Mi Fa Sol La. L'homme armé und Victimae paschali laudes. In den Missae diversorum 1508 brachte Petrucci noch ‚Dringhs'; Andreas Antiquus druckte 1516 im Liber XV missarum: ‚A l'ombre d'un buissonet', ‚De Beata Virgine' (Neudruck bei Expert, Renaiss. V) und ein Missa pro defunctis, Grapheus in den Missae XIII 1539 die Missa ‚Bon temps', Petrejus im Liber XV missarum 1539 eine Missa festivalis (Teile des Credo in Neudruck bei Ambros V). Von den in Manuskript erhaltenen weiteren ist die zwölfstimmige Et ecce terrae motus (München) merkwürdig. Motetten Brumels brachte bereits Petrucci 1501—1505 in größerer Zahl, andere druckten Grapheus, Petrejus und Rhaw seit 1539. Chansons sind nur wenige erhalten. Einiges weitere in Neudruck bei Maldeghem.

Jean Ghiselin, von dem wir gar nichts wissen, ist wahrscheinlich identisch mit **Jean Verbonnet**, der in Guill. Crétins Trauergedicht auf Okeghems Tod genannt wird und der 1491 am Hofe zu Ferrara angestellt war. Jedenfalls war er schon 1503 sehr bekannt, da Petrucci fünf Messen von ihm brachte (La belle se siet; De les larmes. Gratieuse [gent]. N'aray-je. Je n'ay deuil), sowie auch 1501—1505 eine Anzahl Chansons und Motetten. Mit dem ‚Verbener' des Leipziger Cod. 1494 hat er schwerlich etwas zu tun, noch weniger mit dem erheblich jüngeren Ghiselin Danckers. Da Ambros selbst (II. 251) unter Verbonnets Werken die Messen »Je n'ai deuil« und »Gracieuse gent« nachweist, die beide zu den von Petrucci gedruckten Ghiselins gehören, so hat seine Anfechtung der Identität beider nicht viel zu bedeuten. Verbonnet war wohl um 1535 noch am Leben.

Marbriano de Orto war 1484—1494 päpstlicher Kapellsänger und 1505 am Hofe Philipps des Schönen in Brüssel, wo er auch nach dessen Tode bis 1516 nachweisbar ist. Petrucci druckte 1505 die Messen: Dominicalis. J'ai pris amours (mit zwei Credos). L'homme armé. La belle se siet. Petite camusette und in den Fragmenta missarum 1515 das Kyrie einer Missa der B. M. V., auch 1501—1506 ein paar Chansons und Motetten. Seine Werke scheinen aber wenig Wirkung gehabt zu haben, da sie nicht nachgedruckt wurden und nicht in die Sammelwerke übergingen (nur bei den Theoretikern finden sich einzelne Proben). Handschriftlich sind

noch erhalten die Messen Mi-Mi und ein Credo über Le serviteur in Wien (Ambros, II. 254) sowie einige weitere Messenteile im päpstlichen Kapellarchiv. In Neudruck das letzte Agnus der Messe Mi-Mi und ein vierstimmiges Ave Maria bei (Ambros V); diese unbedeutenden Proben zeigen keinerlei Ansätze zu motivischen Imitationen mit Ausnahme derjenigen des Kopfmotivs des Cantus firmus.

Antoine de Fevin aus Orleans und **Robert de Fevin** aus Cambrai waren vielleicht trotz des verschiedenen Geburtsorts Brüder. Petrucci druckte 1515 einige Messen derselben zusammen mit einer von Larue (A. de F.: Sancta trinitas. Mente tota und Ave Maria; Rob. de F.: Le vilain jaloux). Doch gilt Anton (der auch als Fevim [so bei Antiquus] vorkommt) für einen Spanier und ist daher in Eslavas Lira sacro-Hispana mit einigen Messensätzen und einer Motette bedacht. Der Liber XV missarum des Antiquus bringt von Ant. de Fevin außer Mente tota und Ave Maria eine Missa de feria; handschriftlich noch im päpstlichen Kapellarchiv von Anton F. die Messe »Dictes moy toutes vos pensées« und Missa parva, von Robert F. eine Messe Ave Maria und ein Credo über »La belle se siet«, in München die Messen: Salve sancta parens (de B. M. V.) und O quam glorifica. Motetten schon bei Petrucci 1514 und in Drucken bis über 1550 hinaus. Die Messe »Mente tota« (Neudruck von H. Expert 1899) und die Motette 4 v. »Descende« (Ambros V) zeigen Ant. Fevins Herrschaft über den durchimitierenden Satz. Die Handschriften im päpstl. K.-A. (besonders Cod. 41 und 42) zwingen, die Blütezeit der beiden Fevin wenigstens ein Jahrzehnt hinter 1515 zurück zu datieren. Robert Fevin war Kapellmeister am herzoglichen Hofe zu Turin; doch fehlen nähere Daten.

Jean Prioris, von Guill. Crétin erwähnt, war 1490 Organist an der Peterskirche zu Rom und 1507 Kapellmeister am Hofe Ludwigs XII. von Frankreich; doch druckte erst Attaignant 1532 eine Missa pro defunctis. Handschriftlich sind erhalten drei Messen und einige große Motetten im päpstlichen Kapellarchiv in Handschriften bis vor 1500 (Missa Tant bel mi son pensade, De Angelis und Sine nomine).

Jean Mouton (**J. de Hollingue**, genannt Mouton) einer der allerbedeutendsten jüngeren Zeitgenossen und Schüler Josquins, der Lehrer Willaerts, war Kapellsänger unter Ludwig XII. und Franz I. in Paris, und starb als Kanonikus von Thérouanne am 30. Oktober 1522 zu St. Quentin. Petrucci druckte 1515 (1508?) von ihm die Messen: Sine nomine. Alleluia. Alma redemptoris. Sine nomine. Regina mearum [de Almaigne]. Andreas Antiquus 1516 brachte hinzu: Missa Dittes moy touttes vos pensées, Jacques Moderne 1530

im Liber X missarum: Missa Quem dicunt homines, Attaignant in den XX Missae musicales 1532: Missa Tua est potentia. Dazu kommen handschriftlich im päpstlichen Kapellarchiv die Messen: Verbum bonum et suave und Tu es Petrus und eine Reihe großer Motetten, welche durch andere Bibliotheken bestätigt werden. Motetten Moutons nehmen einen breiten Raum ein in den Sammelwerken bis nach 1560. Neudrucke fehlen fast ganz. Die Messe Alma redemptoris (Neudruck von H. Expert 1899) zeigt freie Beherrschung des imitatorischen Stils, aber ohne Pedanterie.

Noël Bauldewyn (Baudouin), 1513—1518 Kapellmeister an Notredame zu Antwerpen, wo er um 1529 starb, ist im päpstlichen Kapellarchiv vertreten mit der Messe En douleur et tristesse (fünfstimmig [Disk. und zweiter Tenor kanonisch] in Cod. 22 [nur eine der sechs Messen ist von B.; danach zu korrigieren Ambros III. 270]) und einer sechsstimmigen ohne Namen (Cod. 57, Kanon zwischen Tenor und zweiten Baß), in München mit der Messe Mijn liefkens bruyn oghen 4 v. [Da pacem daselbst ist von Josquin], sowie mit wenigen Motetten in Sammelwerken seit Petrucci 1519.

Antonius Divitis (Le Riche, de Rijcke) 1501—1504 in Brügge 1505—1506 in Brüssel, später in der Kgl. Kapelle zu Paris, wo er 1515 starb, ist vertreten durch die vierstimmige Messe Quem dicunt homines in Attaignants XX missae mus. 1532, einige Messenbruchstücke und Motetten in Sammelwerken 1514—1549, und handschriftlich weiter in Cambrai durch die vierstimmige Messe Gaude Barbara, in München zwei sechsstimmige Credo und ein fünfstimmiges Salve.

L'Héritier (Jean, Jsaac und Antoine, sämtlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sind nicht auseinanderzuhalten, da die erhaltenen Werke nur L'heritier gezeichnet sind). Antoine stand 1520—1530 in Diensten Karls V. in Toledo. Eine Messe ohne Titel in Tinis Sammelwerk Mailand 1588, Motetten in Drucken 1519—1555, vier Marien-Antiphonen im päpstl. Kapellarchiv a. d. Zeit um 1520.

Juan Escribano (Spanier), 1507—1545 päpstlicher Kapellsänger; eine Motette und ein Magnificat (vierstimmig) im päpstl. Kapellarchiv (Cod. 44 und 46).

Andreas de Silva, 1519—1520 päpstlicher Kapellsänger und Hofkomponist Leos X., ist in Drucken durch einige Motetten seit Petrucci 1519 und handschriftlich durch die Messen Tu es pastor und eine namenlose im päpstl. Kapellarchiv (Cod. 45 und 55) und Motetten vertreten.

Mathias Pipelare (Pipe), gebürtig aus Löwen, ist im päpstlichen Kapellarchiv mit zwei Messen in Cod. 41 (1492—1503,

L'homme armé) und in Cod. 16 (vor 1513, De fors seulement) vertreten, die auch anderweit bestätigt werden; in Wien weiter mit den Messen: Dicit Dominus, Johanne Christi care, Floruit infans und einer namenlosen. Zum Druck kamen die Messen L'homme armé in Antiquus' Liber XV missarum 1516 und Missa de feria in Rhaws Opus X missarum sowie vier Motetten (ein fünfstimmiges Ave Maria bei Petrucci 1505).

Beltrame Vacqueras, 1481 Sänger an der Peterskirche in Rom, 1483—1507 päpstlicher Kapellsänger, ist in Drucken nur durch eine vierstimmige Chanson (Petrucci 1501) und eine Motette (das. 1503 und 1547 ein Fragment bei Glarean) vertreten. Im päpstlichen Kapellarchiv liegen aber außer dieser Motette die Messen L'homme armé, O bon du ceur und eine namenlose, ein Credo und zwei weitere Motetten. Der Stil Vacqueras' ist durchimitierend.

Eleazar Genet, genannt **Carpentras** (Il Carpentrasso), 1508—1518 päpstlicher Kapellsänger, wahrscheinlich auch eine Zeitlang Kapellmeister, 1521 nach Avignon geschickt, wo er etwa 1532 starb. Jean de Channay in Avignon druckte (mit ganz modern geformten runden Noten und ohne Ligaturen) von seinen Werken i. J. 1532 fünf Messen (Se mieulx ne vient. A l'ombre d'un buissonet. Le cuer fut mien. Fors seulement. Encore irai je jouer), Lamentationes Hieremiae (Proben daraus s. bei Ambros V. 212 ff.) und o. J. je ein Buch Hymnen, Magnificats und Canti a 3. Im päpstl. Kapellarchiv handschriftlich die Lamentationen, mehrere zweiteilige Motetten und je ein Regina coelorum und Salve regina. Sein Stil ist durchimitierend.

Mathias Gascogne, wahrscheinlich französischer Herkunft, ist im päpstlichen Kapellarchiv in den Codd. 26 (vor 1521), 17 und 19 mit den Messen Pourquoy non, En Satazin, L'aultre jour und Mon mari m'a diffamée vertreten, in München mit einer Messe: Mijn heert altijd heeft verlanghen, in Cambrai Missa Nos qui in turribus; gedruckt in Attaignants XX missae musicales: M. Nigra sum (sämtlich vierstimmig). Auch brachte Attaignant einige Motetten.

Benedict Ducis, war 1510—1515 Organist in Antwerpen, dann angeblich in England (vgl. S. 339) und in Deutschland (nach Aussage Herm. Fincks in Ulm), ist in erster Linie Komponist deutscher und lateinischer geistlichen und deutscher, französischer und niederländischer weltlichen Lieder, die in großer Zahl (80) in Sammelwerken von 1536—1572 erhalten sind. Seine 1539 in Ulm erschienenen Kompositionen horazischer Oden scheinen verloren zu sein, wenn ihre Nennung nicht ganz auf Verwechselung mit denen Hofhaimers beruht (s. unten). Unter den deutschen Liederkomponisten (im durchimitierenden Stil) nimmt er eine erste Stelle ein.

Erasmus Lapicida (auch kurzweg Rasmo), ein Niederländer oder Deutscher, hauptsächlich Liederkomponist, der fast nur durch Sammelwerke (Petrucci 1503—1506, Rhaw 1538 und Forster 1539) bekannt ist.

Paulus Hofhaimer, geb. 25. Jan. 1459 zu Radstadt bei Salzburg, gest. vor 1539 in Salzburg, war 1480—1519 Hoforganist in Innsbruck (vgl. Isaak), stand bei Kaiser Maximilian in hoher Gunst und wurde geadelt. Nach Maximilians Tode scheint er zuerst in Augsburg gelebt zu haben und zog 1528 als Domorganist nach Salzburg. Seine Kompositionen horazischer Oden (Petrejus 1539, Neudruck von Achleitner 1868) sind zwar historisch interessant als eins der Denkmäler einer eigenartigen reaktionären Strömung auf dem Gebiete der Vokalkomposition (Unterordnung der Musik unter die halbverstandenen Gesetze der antiken Prosodie), bilden aber durchaus nicht seinen Haupt-Ruhmestitel. Viel höher stehen seine deutschen Lieder in Sammelwerken von 1512 (Öglin) bis 1555, die zum Teil noch der Literatur des begleiteten Liedes des 15. Jahrhunderts angehören, zum Teil aber durchimitierend ganz vokal sind. Motetten sind nur ganz vereinzelt nachweisbar.

Nur mit kurzer Erwähnung bedenken wir hier eine Anzahl Komponisten, welche ebenfalls noch mit ihrer Blüte in die Zeit vor Josquins Tode gehören, nämlich zunächst die durch Handschriften des päpstlichen Kapellarchivs belegten: Mathurin Forestier (Cod. 160 [vor 1521] Missa L'homme armé), Fresneau (das. M. IV[i] toni), Hylaire Penet (M. sine nomine), Jean Le Petit (1507, Motetten) Vinc. Misonne (vor 1521, vier Messen), Jean Viardot (1507, Motette), Jean `A l'Aventure (1507, Passion, jede der vier Stimmen mit Text aus einem andern der vier Evangelisten!), Laurentius de Vorda (Kyrie paschale), Eustachius de Monte Regali (vor 1521, kanonisches Regina coeli), André Michot (1513—1522 päpstl. Kapellsänger, Missa de feria 4 v. und eine Motette 3—4 v.). Aus Petruccis Chanson- und Motettendrucken ergeben sich noch eine Reihe von Namen, welche wir hier erwähnen, da sie uns weiterhin nicht mehr begegnen werden und jedenfalls der Zeit um 1500, wenn nicht vor 1500 angehören: Petrus Bourdon, Jean Stokhem (1487—1489 päpstl. Kapellsänger), Crispinus Stappen (1493—1507 päpstl. Kapellsänger), Jean Japart, Jac. Tadinghem, de Vigne, Nic. Craen (1504 in Brügge), Jean de Pinarol, B. Biaumont, Gregoire, Joh. Fortuila, Infantis, Jehan Molinet (1509—1514 in Brüssel, erwähnt von Compère), Gilles Reingot (1506—1517 in Brüssel, dann in Spanien), Diniset, Turplin (? ein Jacques Turpin ist 1532 Sänger der Hofkapelle in Paris).

Eine Gruppe für sich bilden die **Frottolisten** der neun Bücher Frottole Petruccis 1504—1508, unter denen nur ganz ausnahmsweise und gleichsam deplaciert die Namen Compère [1505] und Rasmo [Lapicida; in Antiquus' Frottole 1510—1520 auch Escribano und Carpentras] vorkommen: Andreas de Antiquis de Montona (der um 1516 als Verleger bekannte), Jo. Brocchus, **Marco Cara** aus Mantua (auch kurzweg als Marco, Marcheto), Capreolus, Francesco Ana aus Venedig, Honophrius Antenoreus, Josquin d'Ascanio (vgl. S. 201), Peregrino Cesena aus Verona, Eneas Dupre, Georg Luppatus, Phil. de Luprano, Mich. Pesenti aus Verona, Nicolo Pifaro aus Padua, Georg. de la Porta aus Verona, Ant. Rigum, **Bartolomeo Tromboncino** aus Mantua, Antonius Rossetus aus Verona, Rossinus aus Mantua, Zanin Bisan, Alex. Demophon, Gian Giacomo Fogliani aus Modena (1473—1548, auch ein Buch fünfstimmiger Madrigale 1547), Ludovico Fogliani aus Modena (der berühmte Theoretiker, wohl Bruder d. v.), Pietro de Lodi, Paulus Scot (auch Textdichter), Ant. Stringarius aus Padua, G. Bat. Zesso, Ludovico Milanese, Cariteo, Diomedes, Timoteo. Durch den vereinzelten Metallplattenstich des Pietro Sambonetti 1515 (Frottolen) kommt dazu noch S. Ansanus, durch Antiquus' Frottole 1510—1520: S. B. de Ferro, Joh. Hesdimois, Alessandro Mantovano, Mich. Vicentino, Hier. del Lauro, Ranieri, Eustachius Romanus, Nic. Broch; aus den Fioretti del Frutto 1519: Jo. Tom. Majo.

Es ist jedenfalls eine auffallende Erscheinung, daß in Ober- und Mittelitalien, wo 200 Jahre früher das kunstvolle Florentiner Madrigal erblühte, nun die so energisch zum a cappella-Gesange einfachster Art zurückkehrende Frottola erwächst, und daß nach wenigen Jahrzehnten auch das neue Madrigal zuerst von Venedig aus sich verbreitet.

Neben die Frottolisten tritt eine erste Gruppe von **Lautenisten**, deren Versuche mit Originalkompositionen für Laute zunächst durchaus zurücktreten gegen ihre Arrangements von Gesängen (besonders auch Frottolen) für eine Singstimme mit Laute; mit ganzen Büchern treten zunächst auf Francesco Spinaccino (Petrucci 1507), Ambrogio Dalza (Petrucci 1508), Franciscus Bossinensis (Petrucci 1509), hauptsächlich Arrangements der beliebtesten Frottolen obengenannter Meister. In Deutschland eröffnen den Reigen Arnold Schlicks »Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgel und Lauten« (Mainz, Peter Schöffer 1512) und Hans Judenkunigs »Künstliche Unterweisung . . auff der Lautten und Geigen« (1523). Eine kräftigere Entwickelung der Lautenliteratur bringt aber erst die Zeit nach Josquin.

In eine besondere Gruppe müssen wir noch die **englischen Komponisten** der Zeit Okeghems und Josquins stellen, also der nächsten Zeit nach Dunstaple. Als ihr Hauptrepräsentant gilt **Robert Fairfax,** 1480 bis zu seinem Tode Organist an St. Albans in London, 1504 Doktor der Musik in Cambridge (1511 dgl. in Oxford), 1509 Kgl. Kapellsänger, gest. im Februar 1529, von dem Kompositionen in Br. Mus. add. 4565 (einer von ihm selbst angelegten Sammelhandschrift [Fairfax-Book]), und in dem 1898 von Barclay Squire beschriebenen Eton-Ms. u. a. enthalten sind (Messen, Motetten, geistl. Lieder). In dem Amte des Mag. puerorum der Londoner Kgl. Kapelle finden wir 1482 Gilbert Banastir (Banister), der 1509 starb, worauf William of Newark wenige Monate sein Nachfolger war (auch er starb noch 1509). Beide sind mit Kompositionen im Fairfax-Book, Banister auch im Eton Ms. vertreten. 1511—1524 war ihr Nachfolger William Cornysh, von den Wynkyn de Worde, Englands erster Musikdrucker, 1530 einige Motetten druckte.

Weitere Komponisten des Fairfax-Book, Eton MS. und anderer Handschriften der Zeit (Br. Mus. add. 31922, Roy. College of Music MS. 1746, Brit. Mus. MS. 62) sind Richard Davy, 1491 Organist und Mag. puer. am Magdalen-College zu Oxford, mit fünfstimmigen Motetten und einem fünfstimmigen Stabat mater vertreten; Nicholas Ludford, von dem Messen und Motetten in einem 1510—1520 geschriebenen MS. (Cambridge 667) u. a. erhalten sind; John Taverner, zuerst Organist in Boston (Lincolnshire), seit 1525 an der Christuskirche zu Oxford; von ihm sind in London, Oxford und Cambridge eine große Zahl Messen erhalten (vier- bis sechsstimmig) u. a. eine über »Western wind why dost thou blow« (Br. Mus. add. 17802), auch zahlreiche Motetten. Auch John Browne ist einer der Meister des Fairfax-Book und des Eton MS.; Benedictus (Benet) de Opitiis war um 1516 Organist der Kgl. Kapelle zu London (vgl. S. 339); von ihm gedruckt ein Huldigungswerk für Maximilian I. bei dessen Einzug in Antwerpen 1515 (Motetten); Robert Cooper, 1494 Chorvicar in Lincoln, 1502 Mus. Dr. in Cambridge, 1516 Benefiziat (Motetten und geistl. Lieder); auch Edmund Turges ist in Fairfax-Book und Eton-Ms. vertreten, in letzterem auch ein William Turges und John Turges; Richard Parker um 1500 Organist am Magdalen-College zu Oxford; John Hampton, 1495 Organist zu Worcester, 1499—1502 am Magdalen-College zu Oxford; Richard Sampson, 1516 Dekan der Kgl. Kapelle (Motetten); John Horwood, 1487 in Cambridge nachweisbar (fünfstimmige Motetten); John Sutton, 1477 in Oxford (siebenstimmiges Salve regina); Walter Lambe 1500 in Winchester, 1510 in Oxford (vier- und fünfstimmige Motetten und Kirchenlieder im Eton MS.);

Robert Hacomblene, 1472 am Kings College, gest. 8. September 1528 (Salve regina 5 v. im Eton MS.); Richard Hygons, Thomas Phelypes, John Cole, Thomas Farthing, John Tuder, Sheringdon, Stephen Prowett, William Hawte, William Pache, Hugo Kellyk, Fawkiner, Fowler Garnesey, Wilkinson (der Schreiber des Eton MS.). Eine ganze Reihe weiterer Namen sehe man bei Wilibald Nagel, Gesch. der Musik in England II. 21. Proben der Kunst dieser englischen Meister der Zeit Okeghems enthalten J. Stafford Smith's Musica antiqua, die englischen Musikgeschichtswerke, besonders auch Wooldridge's Oxford history of music II. S. 316 ff. Einige Tonsätze von Fairfax, Cornysh, Newark, Cooper, König Heinrich VIII. u. a. gab die Plain-Song and Mediaeval Mus.-Soc. heraus (Songs and Madrigals by English composers of the close of thy 15th century). Der blühende Reiz der Melodik Dunstaples und Lionels ist geschwunden, dafür aber die imitatorische Kunst eingetauscht mit einer merklichen Neigung zur Vermehrung der Stimmenzahl auch schon vor 1500. England tritt nun bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts mehr in den Hintergrund und gewinnt erst wieder Einfluß auf die festländische Kunst seit dem Aufblühen der Klaviermusik (Virginal-Komponisten) und der instrumentalen Ensemblemusik (Consorts).

Bezüglich der Theoretiker darf ich auf das Literaturverzeichnis S. 1—3 verweisen. So wertvoll uns heute ihre Werke sind durch die Aufschlüsse, die sie uns über so manche lange rätselhaft gebliebene Seite der Praxis der Zeit geben — ihren Einfluß auf die Entwickelung der Kunst tut man gut, nicht zu überschätzen. Die bloße Schematisierung der vielen intrikaten Verwendungen der verschiedenen Mensurbestimmungen war aber eine sehr achtbare Leistung, und die musikalische Palaeographie würde sich nicht so schnell haben entwickeln können, wenn ihr nicht diese Kodifikationen seit dem 14. ja 13. Jahrhundert zu Hilfe gekommen wären. Die manchmal recht erbitterten Streitigkeiten der Theoretiker, die Invektiven, Verteidigungsschriften, Schiedsgerichte usw. haben für uns nur noch ein untergeordnetes Interesse. Man findet aber darüber in Ambros' Musikgeschichte III. 140—170 ein ergötzliches Kapitel.

III. Blütezeit 1525—1560 (zwischen Josquin und Palestrina).

(Epoche Willaert-Jannequin.)

Adrian Willaert [oft kurzweg Adrian], war Schüler von Jean Mouton, kam 1516 nach Rom und ist bereits 1519 im 4. Buch von Petruccis Motetti della corona bedacht, auch enthält das päpstliche Kapellarchiv in Cod. 46 und 16 (beide vor 1521) eine Motette und

die Messe »Mente tota«. Er wird daher jedenfalls vor 1500 geboren sein. Von Rom, wo er keine Stellung bekleidete, ging er nach Ferrara und weiter an den Hof Ludwigs II. von Böhmen und Ungarn und wurde Ende 1527 Kapellmeister der Markuskirche in Venedig, wo er am 7. Dezember 1562 starb Wie wenige ist Willaert Schule bildend gewesen; eine ganze Reihe hochbedeutender Meister verdanken ihm ihre Ausbildung (Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Joseffo Zarlino u. a.). Willaert ist nicht nur der Schöpfer der doppelchörigen Schreibweise, sondern wahrscheinlich auch an der Schöpfung des neuen Madrigals persönlich beteiligt; wenigstens geht bestimmt die für dasselbe charakteristische freiere Behandlung des Tonartenwesens, die Emanzipation von den selbstverständlichen Klauseln, auf ihn zurück, auch ist er anscheinend von Einfluß gewesen auf die Einbürgerung kleinerer Notenwerte als Zählzeiten. Willaerts Werke erschienen in selbständigen Büchern zum mindesten seit 1536 (fünf vierstimmige Messen 1536, sechs Bücher vier- bis siebenstimmige Motetten 1539—1561, Canzoni villanesche 4 v. 1545, vierstimmige Madrigale 1563, eine Lautenbearbeitung Verdelotscher Madrigale schon 1536, Musica nova [Motetten und Madrigale] 1559, vierstimmige Hymnen 1542, doppelchörige Psalmen 1550, vierstimmige Psalmen 1555, Ricercari [in Stimmen] 1549 und 1559), aber eine sehr große Zahl Motetten, Chansons, Madrigale usw. in Sammelwerken 1519—1572). Die Handschriften vermehren die Zahl der Werke nicht erheblich. Wenige Neudrucke bei Commer I—II, Choron, in Staff. Smiths Musica antiqua, Maldeghems Trésor, 2 Madrigale in Peter Wagners Aufsatz Vierteljahrsschr. VIII, ein Pater noster 4 v. Ambros 5. Bd.

Clement Jannequin ist wahrscheinlich mit Willaert etwa gleichalterig, angeblich ein Schüler Josquins, gestorben nicht vor 1560. Doch ist über sein Leben nicht das geringste bekannt. Er tritt als Komponist weltlicher Chansons gleichzeitig mit Willaert 1529 in Attaignants Sammlungen auf (»Les cris de Paris« in den »6 Gaillardes et 6 Pavanes avec 13 chansons«; Jannequin außerdem in den »31 chansons« und »34 chansons«); ferner existieren von Jannequin zwei Messen 4 v. (»La bataille« in Jacq. Modernes Lib. XV missarum 1530 und »L'aveugle dieu« in Du Chemins Missae XII 1554), auch vierstimmige Kompositionen gereimter franz. Umdichtungen von Sprüchen Salomonis (1558), ferner (nicht auffindbar) vierstimmige Psalmen 1559. Aber sein Ruhmestitel beruht nicht in diesen kirchlichen Werken, sondern vielmehr in seinen französischen Chansons, die teils in besonderen Sammlungen seit 1537, teils aber (über 200) verstreut in Sammelwerken von 1529—1574 erschienen sind. Die berühmtesten Stücke Jannequins liegen

in Neudruck vor: (La bataille, La guerre, La chasse, L'alouette u. a. bei Expert, Renaiss. VII [1898], einige auch bei Commer XII und Moßkwa). Jannequin ist der Hauptrepräsentant ganz neuer Gattungen der französischen Chanson, deren eine in gewissem Sinne (ihrer realistischen Naturschilderungen wegen) als eine Fortsetzung oder Wiederbelebung des Florentiner Caccias und Madrigale gelten kann (aber rein vokal) und jedenfalls mit dem neuen italienischen Madrigal in Parallele steht, freilich ganz eigenartig differenziert, während die andere lascive, ja oft genug frivole Texte zu anziehenden musikalischen Humoresken verarbeitet.

Durch Gruppierung um Willaert und Jannequin als hellstrahlende Vertreter neuer Richtungen werden aus der schier endlosen Reihe der Komponisten dieser Epoche eine nicht geringe Zahl sich aus dem Gros ausscheiden lassen. Unentbehrlich ist aber eine dritte Gruppe, die große Schar derjenigen, welche das Erbe Josquins angetreten haben, ohne über dessen Bannkreis hinaus nach Neuem zu streben, die wahrhaftig nicht gering zu bewertenden Pfleger und Förderer des durchimitierenden Vokalstils auf dem Gebiete der Kirchenkomposition. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, einen derselben als Repräsentanten der Epoche neben Willaert und Jannequin zu stellen. Aber es wird nur gerecht erscheinen, der ganzen Gruppe dieser Hüter der Errungenschaften des letzten halben Jahrhunderts vor den Madrigalisten und Chansonneurs den Vortritt zu lassen. Eine Rangordnung soll auch für die zuerst genannten nicht als beabsichtigt gelten.

Clemens non Papa, wahrscheinlich vor 1500 geboren und 1558 gestorben, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Antwerpen. Seine durch konsequente motivische Arbeit (mit Weiterverwendung wortgezeugter Motive auch für andere Worte) ausgezeichneten gediegenen kirchlichen Musikwerke erschienen in Sonderausgaben erst 1556—1560 bei Pierre Phalèse und Tilman Susato (viele vier- bis fünfstimmige Messen, sieben Bücher vierstimmiger Motetten, vier Bücher dreistimmiger Bearbeitungen niederländischer Psalmenparaphrasen [Souter-liedekens]); auch in Sammelwerken tritt er nicht vor 1539 auf. Aber da 1558 Jacob Vaet seinen Tod betrauert, so gehört er mit seinem gesamten Schaffen in diese Zeit. Neudrucke in großer Zahl gibt Commers Collectio, einige geistliche und weltliche Gesänge auch Maldeghems Trésor.

Nicolas Gombert, vielleicht der genialste Schüler Josquins, 1520 Kgl. Kapellsänger in Brüssel, 1530 Kapelldirektor und Magister puerorum, wurde 1537 von Karl V. mit 20 Sängern nach Spanien geschickt, wo er wohl den Rang eines kaiserlichen Kapellmeisters bekleidet hat; doch hat er anscheinend seit 1534 im

Genusse vom Präbenden zu Tournai gelebt (noch 1552). Die mit »Gompert« gezeichnete vierstimmige Motette »In nomine Jesu« in Petruccis Motetti B ist sicher nicht von ihm, da sein Name übrigens erst seit 1529 (Attaignant) in Sammelwerken auftritt und besondere Drucke seiner Werke erst 1539 einsetzen. Der Schwerpunkt der Bedeutung Gomberts liegt in seinen Kirchenkompositionen, denen bereits Hermann Finck (1556) größeren Vollklang durch Einschränkung der bei den früheren Meistern so reichlich gespendeten Pausen nachrühmt (je zwei Bücher vier- und fünfstimmiger Motetten, acht Messen zu vier bis sechs Stimmen in Attaignants XX Missae musicales 1532, Scotus' vierstimmigen Messen von 1540 [Morales, Jachet und G.] und desselben fünfstimmigen Messen von 1542 [Gombert und Jachet]. Mit einigen seiner Chansons gehört Gombert in die Gesellschaft Jannequins (vgl. Ambros Gesch. III. 295 f.) An Neudrucken ist noch großer Mangel (Chansons Le bergier et la bergière und Le chant des oiseaux bei Commer Bd. XII, je eine Motette bei Commer Bd. VIII und Ambros V [Ave regina 4 v. in prächtigem durchimitierenden Stil]), einiges in Maldeghems Trésor.

Jachet de Mantua und **Jachet van Berchem** müssen zusammen genannnt werden, obgleich der erstere offenbar fast ausschließlich Kirchenkomponist und der letztere hauptsächlich Madrigalist gewesen ist. Auch Berchem ist aber doch mit einigen Messen verbürgt (Mors et fortuna in Scotus' Lib. I missarum 1544, »Altro non e il mio cor« und »Deus misereatur nostri« in Gardanos VI missae 5 v. 1547 [daselbst mit ausdrücklicher Unterscheidung der Personen die Messe »Si bona suscepimus« von Jachet de Mantua]). Jachet de Mantua ist Franzose (Gallicus, aus Vitré bei Rennes), aber seit 1527 in Mantua, zuerst Sänger, später Magister puerorum an der dortigen Peterskirche und 1559 nicht mehr am Leben. Seine Motetten erschienen 1539 und 1540 (je ein Buch vierstimmiger und fünfstimmiger Motetten), zwei Bücher fünfstimmiger Messen erst 1561, vier- bis fünfstimmige Hymnen 1566, Passionen, Lamentationen usw. 1567. Jachet van Berchem war 1555 Organist in Ferrara und zweifellos mit Jachet de Mantua etwa gleichalterig, da seine fünfstimmigen Madrigale 1546, die vierstimmigen 1556 und drei Bücher Del capriccio (vierstimmige Madrigale) 1561 erschienen. Von den zahlreichen in Sammelwerken nur mit Jachet, Jacques oder Jachetto gezeichneten Kompositionen sind wahrscheinlich die Motetten (zuerst 1532 in J. Moderne's Motetti del fiore) Jachet de Mantua und die Madrigale (seit 1537 im zweiten Buche der Madrigale Verdelots) Jachet van Berchem zuzuschreiben. Auch die drei Messen und vier Motetten im päpstlichen Kapellarchiv (Jachet, Jacchetto, Jacquet) gehören J. de Mantua zu.

Noch viel verwirrender als die Zweideutigkeit des Namens Jachet erschien lange die Häufung der Bedeutungen des Namens **Lupus** oder **Lupi**. Doch hat sich herausgestellt, daß Lupus und Lupi ohne weiteren Zusatz, desgleichen Johannes Lupi keinen anderen bezeichnen als **Johannes Lupus Hellinc.** Freilich sind aber über diesen die einander widersprechensten Archivalien zusammengetragen worden, die nahe legen, doch anzunehmen, daß sogar in Cambrai zwei Komponisten gleichen Namens im Laufe des 16. Jahrhunderts gewirkt haben, deren einer bereits vor 1550 starb, der andere aber 1562 noch tätig war. Man kennt übrigens bisher nur ein separates Werk von Johannes Lupi, Kapellmeister an Notre Dame zu Cambrai, ein Buch vier- bis achtstimmige Motetten, das 1542 neu aufgelegt bei Attaignant erschien. Alle sonst in Frage kommenden Werke (Motetten, Messen, niederländische Lieder) sind in Sammelwerken verstreut und zwar vereinzelt bereits 1519 (Petrucci) und in geschlossener Folge seit Attaignant 1530. Die XX Missae musicales von 1532 bringen die Messen: Jam non dicam und Panem quem ego dabo, Jacq. Modernes Lib. XV missarum: Ferrariae dux Hercules [auch bei Petrejus 1539], Scotus' V missae 1542: Peccata mea und Christus resurgens, Scotus 1543 und Gardano 1547 die beiden Veni sponsa Christi und Surrexit pastor bonus (letztere auch bei Schwertel 1568), Susato 1546: Intemerata virgo und Virgo mater salvatoris. Handschriftlich noch die Messen Mijn vriendinne (päpstl. Kapellarchiv, Cod. 19, auch in Cambrai), in München: Carolus imperator Romanus Quintus.

Cristobal Morales, geb. 2. Jan. 1512 zu Sevilla, gest. 14. Juni 1553 zu Malaga, 1535—1540 päpstlicher Kapellsänger in Rom, dann Kirchenkapellmeister zu Toledo und zuletzt zu Malaga, repräsentiert die spanische Tonkunst auf der vollen Höhe des durchimitierenden a cappella-Stils und ist mit Recht schon lange mit Neuausgaben bedacht (besonders in Eslavas Lira sacro-Hispana Bd. 1 und Pedrells Hispaniae schola musica sacra Bd. 1 [nur Morales]; bei Ambros V: die prächtige Motette Sancte Antoni). Seine Werke erschienen früh in Sonderausgaben: Messen Lib. I 1544 4 voc.: De Beata Virgine. Aspice Domine. Vulnerasti cor meum. 5 voc.: Ave maria stella. Quaeramus cum pastoribus. L'homme armé. 6 voc.: Mille regrets und Si bona suscepimus); Lib. II 1544 4 voc.: Tu es vas electionis. Benedicta es coelorum. Ave Maria. Gaude Barbara. L'homme armé. Quem dicunt homines. 5 voc.: De Beata Virgine und Pro defunctis (sechs derselben 1540—1543 von Scotus zusammen mit solchen von Jachet de Mantua, Gombert, Ruffus und Lupi gebracht und zwar in allen vier Werken mit Voranstellung des »Morales Hispanus«). Ungedruckt ist soweit

bekannt, nur die im päpstl. Kapellarchiv erhaltene vierstimmige Messe über »Tristezas me matan« (Cod. 17 c. 1540).

Diego Ortiz, aus Toledo, um 1558 Hofkapellmeister des Herzogs von Alba in Neapel, schrieb eine Gambenschule (Tractado de glosas usw. 1553); ein Band vier- bis siebenstimmiger Motetten und anderer geistlichen Gesänge erschien 1565; drei sechsstimmige Motetten handschriftl. im päpstl. Kapellarchiv Cod. 24 (um 1545).

Damiano de Goes, geb. 1501 in Portugal, gest. Ende 1560 in Lissabon, wird von Glarean hochgeschätzt; doch sind außer seinem theoretischen Traktate (vgl. S. 2) nur je eine dreistimmige und fünfstimmige Motette erhalten.

Bartolomeo Escobedo (Scobedo), 1535—1554 päpstlicher Kapellsänger in Rom, später im Genuß eines Kanonikats in Segovia, ist nur 1544 mit einer vierstimmigen Motette in Gomberts Pentaphthongos harmonia (neben Morales und Jachet von Mantua) in zeitgenössischen Druckwerken vertreten (Neudruck bei Ambros V). Im päpstl. Kapellarchiv sind außer drei anderen Motetten die Messen Philippus rex Hispaniae (sechsstimmig) und »Ad te levavi« (fünfstimmig) erhalten. Escobedo war mit Ghiselin Danckers 1551 Schiedsrichter in dem gelehrten Streit des N. Vicentino mit R. Lusitano über die Chromatik und Enharmonik der Alten. Danckers' Gutachten ist erhalten; dasselbe leugnet, daß die Einführung von Akzidentalen Chromatik sei.

Ghiselin Danckers, nicht zu verwechseln mit Josquins Zeitgenossen Jean Ghiselin (S. 290) war 1548—1568 päpstlicher Kapellsänger. Nur wenige Motetten geben Zeugnis von seinem gediegenen Können.

Johannes Gallus (Mestre Jehan, Jean Le Cocq, Johannes de Ferrara), um 1534—1543 als Kapellmeister am Hofe von Ferrara nachweisbar, gab 1541 bei Gardano einen Band Madrigale und 1543 bei Scotus einen Band Motetten heraus, ist auch in Sammelwerken etwa zu gleichen Teilen mit Motetten und Madrigalen vertreten. Dagegen ist **Jhan Gero** (Kathedralkapellmeister zu Orvieto) fast ausschließlich Madrigalienkomponist (zweistimmige italienische französische Madrigale 1541 u. ö., zwei Bücher dreistimmige 1553 und 1556, zwei Bücher vierstimmige 1549; dazu viele Madrigale und einige Motetten in Sammelwerken).

François Layolle, wahrscheinlich französischer Herkunft, da er in dauernden Beziehungen zu Jacques Moderne in Lyon stand, der 1540 ein Buch fünfstimmiger Chansons von ihm druckte und ihn 1532 mit der Redaktion seines Liber X missarum (2. Aufl. 1540) betraute (darin drei Messen und drei Motetten von Layolle selbst). Layolle war Organist zu Florenz und ist wohl um 1550 gestorben.

Petrejus brachte in Liber XV missarum 1539 noch eine Messe über »Adieu mes amours«; Motetten und französische und italienische Madrigale in Sammelwerken von 1532—1568.

Pierre de Moulu, ein Schüler Josquins, taucht bereits 1521 in den Motetti Lib. IV des Andreas Antiquus mit vier Motetten auf, desgleichen 1529 in Attaignants Chansons mit zwei Nummern. Doch ist die Gesamtzahl seiner verstreut erhaltenen Kompositionen nicht groß. Speziell genannt seien die Messen Stephane gloriose in Modernes Lib. X missarum 1532 und die Missa duarum facierum (vgl. S. 269) in Petrejus' Liber XV missarum 1539. Im päpstlichen Kapellarchiv ist die Missa duarum facierum als Missa Alma redemptoris bezeichnet und mit einem anders gefaßten aber gleichbedeutendem Kanon versehen:

Si vous voules avoir messe de cours
Chantes sans pauses en sospirs et decours

was Haberl irrtümlich für den Schlüssel einer fünften Stimme hielt. Daselbst auch die Messe »Stephane gloriose« und eine dritte »Missus est« sowie ein fünfstimmiges »Vulnerasti cor meum«.

Jean Richafort, ebenfalls ein Schüler Josquins, 1543—1547 Kirchenkapellmeister zu Brügge, ist zwar in zeitgenössischen Drucken nur in Sammelwerken von 1519 (Petrucci, Motetti della corona Lib. IV) bis 1574 auf uns gekommen, doch befinden sich darunter drei vierstimmige Messen (»Veni sponsa Christi« und eine Totenmesse in Modernes Liber decem missarum 1532, und »O dei genitrix« und die Totenmesse in Attaignants XX Missae musicales).

Pierre Manchicourt, geb. zu Béthune (Arras), 1539 Magister puerorum an der Kathedrale zu Tournai, später in Antwerpen und zuletzt am Hofe Philipps II. in Madrid bis 1564, ist einer der angesehensten Kirchenkomponisten seiner Zeit; es erschienen separat 1539 ein Buch vier- bis sechsstimmiger Motetten bei Attaignant, 1553 ein Buch fünf- bis sechsstimmiger Motetten bei Phalèse, 1556 eine vierstimmige Messe »Quo abiit dilectus tuus« bei Du Chemin und 1545 ein Buch vierstimmiger Chansons bei Tilman Susato. Sehr groß ist die Zahl seiner in Sammelwerken 1532—1580 verstreuten Werke, darunter die Messen Deus in adjutorium und Surge et illuminare in Attaignants XX Missae musicales von 1532, Cuides vous que dieu (fünfstimmig) und Gris et tanne in Susatos Messenwerk von 1546. In Neudruck eine Chanson bei Commer XII.

Thomas Crecquillon, 1544 Hofkapellmeister Karls V. in Brüssel, gestorben nicht vor 1557, war gleichfalls ein hochangesehener Meister. Separat erschienen in Druck bei Phalèse 1559 vierstimmige Motetten, 1576 vier- bis achtstimmige Motetten und 1543

ein Buch vierstimmige Chansons, außerdem aber Hunderte von kirchlichen und weltlichen Gesängen in Sammelwerken von 1543—1577, darunter elf Messen (bei Susato 1546 [4 v.]: D'amours me plains. Je prends en gré. Kain in der Welt. Las il fauldra. [5 v.]: Mort m'a privé und Puis ne peut venir; bei Schwertel 1568 [6 v.]: Domine da nobis auxilium. Domine deus omnipotens und Mille regrets, bei Phalèse 1570 [4 v.]: Doulce memoire und [5 v.] D'un petit mot [M. sine pausa]). In Neudruck einige Chansons und Motetten bei Maldeghem und Commer.

Ludwig Senfl, etwa 1492 zu Zürich geboren und 1555 in München gestorben, soll der persönliche Schüler Heinrich Isaaks gewesen sein, aber schwerlich in Wien sondern vielmehr in Innsbruck, wo er wahrscheinlich auch Isaaks Nachfolger als Hofkomponist Kaiser Maximilians wurde, nach dessen Tode er anscheinend nach Augsburg zog. 1526 wurde er als Hofkomponist nach München berufen. Senfl ist der erste vollgültige Repräsentant des ausgereiften durchimitierenden Stils für Deutschland sowohl auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition, als ganz besonders auch dem des weltlichen und geistlichen deutschen Liedes. Seine Werke finden sich in großer Zahl seit Peutingers Motettensammlung von 1520 bis gegen Ende des Jahrhunderts. Otts 121 deutsche Lieder von 1534 enthalten 81 von Senfl, Otts 115 deutsche Lieder von 1544 deren 64. Unter den gedruckten Kirchenkompositionen befinden sich auch die Messe »Nisi Dominum« und das Gradualoffizium »Dominus dixit ad me« in Rhaws Opus X missarum 1541 und den Officia de nativitate 1545. Der verhältnismäßig kleinen Zahl gedruckter kirchlichen Werke, zu denen als Sonderdrucke nur fünf Salutationes D. N. Jesu Christi 4 v. (1526) und ein Buch vier- bis fünfstimmiger Magnificats (1537) kommen, steht aber eine große Zahl handschriftlich erhaltener (besonders Messen) gegenüber. Von der geplanten Gesamtausgabe in den D. d. T. in Bayern brachte der erste Band (III. 2) die Magnificats und zwölf Motetten; von sonstigen Neudrucken ist an erster Stelle Eitners reiche Auswahl seiner deutschen Lieder in Band 1—3 der Publ. der Ges. für Musikforschung zu nennen, bei Ambros V das prächtige fünfstimmige Marienlied Ave rosa sine spina (über Comme femme); sieben deutsche geistliche Gesänge 4—6 v. und ein achtstimmiges Veni Sancte Spiritus bei Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. Daß auch Senfl der Zeit seinen Tribut zollte mit Skandierungsversuchen horazischer Oden und anderer Maße (vierstimmig 1534), sei wenigstens angezeigt. Bemerkenswert ist, daß von Senfls Werken nichts in ausländische Sammelwerke überging, ein Anzeichen der um die Mitte des Jahrhunderts allmählich sich anbahnenden Scheidung der Nationalitäten im Musikverlag.

Leonhardt Paminger, geb. 29. März 1495 zu Aschau in Oberösterreich, gest. 3. Mai 1567, Schulrektor zu St. Nikolaus in Passau, ist bei Lebzeiten nur mit einer beschränkten Zahl von Motetten und (meist geistlichen) deutschen Liedern in Sammelwerken seit 1537 vertreten; doch gaben seine Söhne Balthasar, Sophonias und Sigismund 1573—1580 seine hinterlassenen vier- bis sechs- und mehrstimmigen Motetten und deutschen Kirchenlieder für das ganze Kirchenjahr (nebst einigen eigenen Werken) in vier Bänden heraus. Paminger war Protestant.

Sixtus Dietrich, geb. ca. 1495 in Augsburg, gest. 21. Oktober 1548 zu St. Gallen, bekleidete seit 1518 bis an sein Ende eine Lehrerstelle in Konstanz. In Sonderausgaben erschienen von ihm nur vierstimmige Magnificats (1535), Antiphonen (1541) und Hymnen (1545), aber auch eine Reihe Motetten und deutsche geistl. und weltl. Lieder in Sammelwerken 1535—1568. Neudrucke fehlen fast ganz.

Arnold von Bruck, 1534 bis zu seinem Tode 1545 erster Kapellmeister Ferdinands I. in Laibach, ist höchstwahrscheinlich nicht ein Niederländer sondern ein Deutscher (Schweizer), da er seinen Schwerpunkt im weltlichen und geistlichen deutschen Liede hat und ausländischen Sammelwerken fremd geblieben ist (ob der Arnoldo bei Gardane 1542 Bruck ist, wäre doch erst zu beweisen). Seine Kompositionen erschienen 1534—1556 ausschließlich in deutschen Sammelwerken. Bruck handhabt die Durchimitation mit Virtuosität. Einige Proben seiner Kunst bei Ambros V, Eitner Publikationen Band II, Winterfeld Evang. Kirchengesang, Liliencron Histor. Volksl. usw.

Der Übersichtlichkeit wegen schließe ich die weiteren zeitgenössischen deutschen Komponisten kurz an: Adam Rener (bis ins 15. Jahrhundert zurückreichend, vertreten in MS. Berlin Z. 21, in Öglins Liederbuch 1512, aber hauptsächlich in Rhaws Sammelwerken einen breiten Raum einnehmend; doch bezeichnet ihn Rhaw als Lütticher [Leod.]; Messen, Magnificats, Motetten, deutsche weltliche Lieder); Sigismund Hemmel, um 1551 herzoglich württembergischer Kapellmeister, gest. 1565, ist nur durch handschriftlich in Stuttgart erhaltene Messen sowie durch die 1569 in Tübingen gedruckte vierstimmige Komposition deutscher Psalmendichtungen bekannt; Jörg Blanckenmüller (deutsche Lieder und Motetten, nur in Sammelwerken 1534—1556 und handschriftlich); Wilhelm Breitengraser, gest. um 1534 in Nürnberg, daher wohl ins 15. Jahrhundert zurückreichend (Missa dominicalis in Petrejus' Liber XV. missarum 1539, deutsche Lieder und Motetten 4—5 v.); Gregor Meyer (um 1545 Organist in Solothurn, Messenteile und Motetten bei Glarean); Huldrich Brätel, um 1540

in Stuttgart (deutsche Lieder und Motetten 1534—1568); Mathias Greiter, 1524—1552 in Straßburg, protestantischer Kirchenlieder-dichter und Komponist von Motetten und weltlichen und geistlichen Liedern (1535—1553); Virgilius Haugk um 1540 Kantor in Breslau (vierstimmige Hymnen und deutsche geistliche Lieder); Balthaser Hartzer (Resinarius), 1543 Pastor in Leipa (1543 zwei Bände Responsorien für das ganze Kirchenjahr gedruckt; auch vieles in Sammelwerken); Joh. Leonhard von Langenaw (deutsche Lieder um 1540); Lorenz Lemlin 1513—1549 in Heidelberg (deutsche weltliche Lieder und Motetten in Sammelwerken um 1540); Thomas Pöpel um 1542, wohl in Sachsen (Motetten); Stephan Zyrler, um 1550 kurfürstlicher Sekretär in Heidelberg (deutsche weltliche Lieder und Motetten); Wolfgang Figulus (Töpfer), der Theoretiker, 1549 Thomaskantor in Leipzig, dann bis 1591 in Meißen (Motetten, Psalmen, Weihnachtslieder usw. in Sonderausgaben 1553—1594 und in Sammelwerken); Johann Galliculus (als Alectorius bei Rhaw 1539 [ein Officium], der Theoretiker, um 1520 in Leipzig (Motetten, Magnificat usw. in Sammelwerken); Stephan Mahu in der Kapelle Ferdinands I. (nur in Sammelwerken 1536—1564 und Handschriften: Motetten 4—8 voc. und deutsche Kirchenlieder); Mathias Eckel (deutsche Lieder und Motetten in Sammelwerken 1536—1569); Johann Stahel (deutsche Lieder, Motetten, Messe »Winken ghy syt grone« [Rhaws Opus X missarum] in Sammelwerken um 1540]; Wolf Grefinger, ein Schüler P. Hofhaimers, überwachte aber schon 1512 die Herausgabe des Passauer Psalterium (deutsche Lieder und Motetten um 1540); Kaspar Othmayr, geb. 12. März 1515 zu Amberg, gest. 4. Februar 1553 zu Nürnberg, protestantischer Komponist (zwei- bis fünfstimmige kirchliche Gesänge erschienen in Sonderausgabe 1546—1549, »reutterische und jegerische Liedlein« 1549, auch viele deutsche Lieder in Sammelwerken); Nikolaus Herman 1518 bis zu seinem Tode 3. Mai 1561 Kantor in Joachimstal bei Eger, protestantischer Kirchenkomponist (Kirchenlieder 1560 [Sonntags-Evangelien], 1562 [Historien]); Hans Heugel 1535— ca. 1580 am Kasseler Hofe (deutsche Lieder und Motetten); Thomas Sporer, 1534 gestorben (Trauergesang von Sixtus Dietrich) ist nur als Komponist deutscher Lieder bekannt (in Sammelwerken 1535—1542); Balthasar Arthopius, 1534 gestorben (deutsche Lieder und Motetten 1535—1542); Paul Wüst (deutsche Lieder und einige Motetten um 1535—1549); Hans Schechinger, 1551 Hofkapellorganist in München (deutsche Lieder um 1535—1540). Peter Schöffers Liederbuch 1513 ergibt noch die Namen Jörg Brack (auch bei Arndt von Aich 1519), Hans Eytelwein (auch

bei Forster 1539), Joh. Fuchswild (auch bei Egenolff 1535 und Forster 1539), Andreas Graew, Jörg Schönfelder, Hans Malchinger (schon bei Öglin 1512), Joh. Sies, Martin Wolff, Seb. Virdung (der Theoretiker); Egenolff 1535 nennt noch H. Fritz; Peter Schöffer 1536: Lorenz Spengler (1479—1534, in Nürnberg) und Johann Wannenmacher, gest. 1551 in Interlaken (von ihm 1553 Bicinia germanica bei Apiarius in Bern); Ott 1537: Leonhardt Heydenhamer; Petrejus 1538: Konrad Rain (nur Motetten 1538—1549), Wilhelm Nordwig (Psalm 70) und Joh. Ursinus; Georg Rhaw 1538: Simon Cellarius (Motetten), Rupert Unterholtzer (Motetten und deutsche Lieder), Johann Buchner (Hans von Konstanz vgl. S. 223), 1539: Nik. Schierrentinger; G. Forster 1535—1540: Caspar Bohemus, Georg Botsch, Georg Forster selbst, Joh. Frosch, Wolf Heintz, Gregor Pesch, Nikolaus Piltz, Hans Templin, G. Vogelhuber, Joh. Wenck; Kriesstein 1540: Hans Kugelmann, Valentin Schnellinger; Salblinger 1540 und 1545: Jörg Vender und Leonhardt Zinßmeister; Ott 1544: Oswald Reytter; Petrejus 1544: Joh. Puxstaller, Nik. Puls (= Piltz?); Rhaw 1545: Nik. Copus, Joh. Reusch, Hans Voit, Joh. Brand; Montan und Neuber 1549—1551: Ambr. Erich, Joh. Gernwein, Joach. Heller, Lampadius, Joh. Thamant, Valentin Fortius, Paul Rephun, Andreas Schwartz; Forster 1549: Jobst von Brandt — gewiß eine stattliche Reihe deutscher Namen, bei deren manchem die spärlichen erhaltenen Proben von einer gediegenen Künstlerschaft Zeugnis ablegen.

Französisch-niederländische Kirchenkomponisten dieser Zeit sind noch: Guillaume Le Heurteur, um 1550 Kanonikus zu Tours (gedruckt vierstimmige Motetten 1545, Cantica canticorum 4 v. 1548 und vier Messen und zahlreiche Motetten, auch Chansons in Sammelwerken 1530—1564), Jean de Conseil [Consilium] 1526 päpstl. Kapellsänger, gest. 1535 (Motetten und ein paar Chansons in Sammelwerken, Motetten auch handschriftlich im päpstl. Kapellarchiv), Pierre Clérean 1554 Regens chori zu Toul, gest. um 1557 (vierstimmige Messen 1554 bei Du Chemin, dreistimmige Chansons 1559 bei Le Roy und Ballard, und in Sammelwerken seit 1538, skandierende Kompositionen Ronsardscher Oden 1566); Dominique Phinot [Finot], wahrscheinlich in Lyon (gedruckt zwei Bücher fünf- bis achtstimmige Motetten 1547—1548 in Lyon bei Beringen [auch bei Gardano 1552 und 1555], vierstimmige Messen bei Gardano 1544 [mit Morales] und Duchemin 1557, vierstimmige Psalmen und Magnificats 1555 bei Scotto, zwei Bücher dreistimmige Chansons 1548 bei Beringen, viele vier-

bis achtstimmige Motetten in Sammelwerken 1538—1560); Pierre Hesdin in Paris, 1522—1559 nachweisbar, seit 1547 Kgl. Kapellsänger (Messen, Motetten und Chansons in Sammelwerken 1529—1555 und handschriftlich [im päpstl. Kapellarchiv zwei Messen]); Loyset Piéton gebürtig aus Bernay (Normandie) ist mit Motetten und Chansons in Sammelwerken von 1531 (Attaignant) bis 1553 (Susato) vertreten (im päpstl. Kapellarchiv [um 1540 geschrieben] die fünfstimmige Messe In te domine speravi und drei zweiteilige sechsstimmige Motetten); Mathias Sohier um 1549—1556 Mag. puerorum der Kgl. Kapelle zu Paris (zwei Messen: Le cuer est mien 4 v. 1534 bei Attaignant und Vidi speciosam 5 v. 1556 bei Du Chemin; Chansons und Motetten in Sammelwerken 1533—1549); Valentin Sohier, vielleicht ein Bruder des vorigen (Chansons bei Attaignant und Moderne 1538—1545); Christian Hollander, 1549—1557 Kirchenkapellmeister in Audenarde, in der Folge in der Kapelle Ferdinands I., gest. um 1570 (deutsche geistliche und weltliche Lieder 1570, Tricinia 1573; vier- bis achtstimmige Motetten in Sammelwerken); Jean Maillard, Schüler von Josquin (vier- bis sechsstimmige Chansons, vier- bis fünfstimmige Motetten in Sammelwerken 1538—1569, mehrere Messen in Einzeldruck bei Le Roy und Ballard, einiges handschriftlich); Didier Lupi Second in Lyon (vierstimmige Psalmen 1549 bei Beringen, vierstimmige Chansons 1548 das.); Nicolas de Marle, Mag. puerorum zu Noyon (Messen bei Le Roy und Ballard und Du Chemin, Chansons in Sammelwerken); Jean Hérissant (eine Messe 4 v. Quamdiu vivam bei Le Roy und Ballard 1558 und Chansons bei Attaignant 1553 und Le Roy und Ballard 1553 und 1558); Charles d'Argentil 1528—1550 päpstl. Kapellsänger, 1556 Karthäusermönch (im päpstl. Kapellarchiv Missa 4 v. de B.M.V., Madrigale in Sammelwerken 1533 [Carlo] und 1542 [Charles]); Jean Beausseron (alias Bonvin) 1518 päpstl. Kapellsänger, gest. 22. Mai 1542 (eine vierstimmige Messe, eine Motette und zwei Marienantiphonen im päpstl. Kapellarchiv); Hotinet Barra (eine Messe Ecce panis im päpstl. Kapellarchiv Cod. 26 [vor 1521], Motetten in Sammelwerken von 1521—1539); Josquin d'Or (Missa de Nativitate Domini im päpstl. Kapellarchiv [vor 1534]; Antoine Barbe 1527 Regens chori an Notre Dame zu Antwerpen, gest. 4. Dezember 1564 (kirchliche und weltliche Kompositionen in Sammelwerken); Jo. Sarton (1532 eine Messe, eine fünfstimmige Motette); Jean du Moulin (eine Messe und Motetten in Sammlungen 1534—1542); Pierre de Lafage () (Motetten in Sammelwerken 1519—1546); Ant. de Mornable (Motetten 4 v. bei Attaignant, viele Chansons und Mo-

tetten in Sammelwerken 1534—1564); Jean Lebrun, Kapellsänger am Hofe Louis XII. in Paris (Motetten und Chansons in Sammelwerken 1519—1560); J. Lescuier (Motetten 1542 und 1553); Franciscus Parisius (päpstl. Kapellarchiv Cod. 54 [c. 1550] ein Missa 6 v.); Jean L'Archier um 1532—1533 am Pariser Hofe (Motetten und Chansons in Sammelwerken 1544—1572); Eustache du Barbion (Motetten und Chansons in Sammelwerken 1550—1570, auch handschriftlich); Josquin Baston (Motetten und Chansons in Sammelwerken 1542—1559 und handschriftlich); Jean du Billon (eine Messe Content desir bei Attaignant 1534 [auch handschriftlich im päpstl. Kapellarchiv], auch Motetten in Sammelwerken 1534—1544); Denys Brumet ([Briant], Motetten in Sammelwerken 1534—1555 auch handschriftlich); Corneille Canis [al. de Hond] 1547 kaiserl. Kapellmeister in Brüssel, gest. 15. Februar 1561 in Prag (viele Motetten und Chansons in Sammelwerken 1542—1564, handschriftlich auch Messen); Pierre Colin [Chamault] 1532—1536 in der Pariser Hofkapelle, um 1554 Chormeister an S. Lazarus in Autun (mehrere Bücher vier- bis fünfstimmige Messen 1541—1567 bei Moderne in Lyon, vierstimmige Motetten 1561, auch vieles handschriftlich); Tylman Susato, der bekannte Antwerpener Musikdrucker und Verleger (1543—1564), kam 1531 als Instrumentalmusiker nach Antwerpen und ist mit Motetten, einer Messe und zahlreichen Chansons in Sammelwerken besonders im eigenen Verlage vertreten.

An Willaert als wenn auch nicht Schöpfer, so doch geistigen Mitschöpfer des neuen italienischen Madrigals schließen sich nun zunächst die Hauptrepräsentanten dieser neuen Kunstgattung. Lücken meiner Aufzählung sind aus Emil Vogels großer Monographie leicht zu ergänzen.

Costanzo Festa, 1517 bis zu seinem Tode 10. April 1545 päpstlicher Kapellsänger, ist als Kirchenkomponist der erste vollgültige italienische Vertreter des durchimitierenden Vokalstils. Er taucht bezeichnender Weise gleichzeitig mit Willaert 1519 im vierten Buch der Motetti della corona als Kirchenkomponist auf und steht auch unter den Madrigalienkomponisten in der Reihe derjenigen, für welche die erste Autorschaft in Frage kommt (Willaert, Verdelot, Gero); ja sein Madrigal »Amor che mi consigli« in den Canzoni, frottole et capitoli di diversi 1531, zwei Jahre vor den ersten als solche bezeichneten Madrigalen gibt eine direkte Handhabe, ihn als den allerersten Madrigalisten hinzustellen. Eine selbständige Sammlung seiner Madrigale (3 v.) erschien zuerst 1537 bei Scotto (Vogel, II. S. 380) und in mancherlei Umgruppierungen, Vermehrungen, Zusammenstellungen mit solchen anderer Komponisten seit 1541

(s. Vogel unter Festa) und verstreut in Sammelwerken. Kirchliche Werke erschienen separat erst nach seinem Tode (ein Buch Magnificat 4 v. 1554 bei Scotto, Marienlitaneien 1583 bei Ad. Berg), auch ist die Zahl der in Sammelwerken gedruckten nur klein. Dagegen sind aber handschriftlich viele Kirchenkompositionen erhalten, u. a. im Cod. 26 des päpstl. K.-A. (vor 1521) zwei vierstimmige Messen und ein fünfstimmiges Credo über »Solemnitas gloriosae« und in anderen Codices eine größere Zahl fünf- und sechsstimmiger Motetten, Marienlieder usw. Proben von Festas Kunst in Neudruck bei Burney, Hist. III, Torchi Arte mus. I und in Bd. 6 der Musica sacra (Neithardt).

Philippe Verdelot, der anscheinend um 1525—1565 in Italien (Florenz und Venedig) gelebt hat, ist wahrscheinlich ein Niederländer (über sein Leben ist nichts bekannt), taucht in einem nicht datierten Drucke Juntas (Fior de motetti [1526?]) mit einer vierstimmigen Motette auf, steht aber bereits 1533 [Dorich] an der Spitze der Madrigalisten. Da 1536 das zweite Buch seiner fünfstimmigen Madrigale [nebst einigen von Willaert und Festa] erscheint und in demselben Jahre Willaert Madrigale Verdelots im Lautenarrangement herausgab, so hat es ohne Zweifel ältere Drucke gegeben, zu denen der von Vogel, II. S. 300 auf 1535 angesetzte (nicht datierte) gehören mag. Im ganzen sind bekannt drei Bücher vierstimmiger, vier Bücher fünfstimmiger und zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale, großenteils in mehrfachen Drucken mit mancherlei Veränderungen. Eine Messe Verdelots »Philomena« steht in Scottos Liber V missarum 1544, Motetten bis zu acht Stimmen finden sich in verhältnismäßig kleiner Zahl in Sammelwerken und handschriftlich. Daß Verdelot ein Schüler Willaerts gewesen, muß als wahrscheinlich gelten. Neudrucke in Maldeghems Trésor und bei P. Wagner »Das Madrigal und Palestrina«.

Jacques Arcadelt, etwa 1514 geboren (jedenfalls Niederländer) und nach 1557 in Paris gestorben, wird 1539 Mitglied der Cappella Julia (an der Peterskirche) in Rom, 1540—1549 päpstlicher Kapellsänger (Capella Sixtina), und ist 1555—1557 in der Pariser Hofkapelle nachweisbar. So groß die Erfolge Verdelots als Madrigalist waren, sie wurden übertroffen durch die Arcadelts. In besonderen Drucken erschienen fünf Bücher vierstimmiger Madrigale 1539—1544 (das erste bis 1654 31 mal aufgelegt), ein Buch dreistimmiger Madrigale 1542, drei vier- bis fünfstimmige Messen 1557 und ein Buch vierstimmiger Motetten 1545. Sein Name tritt zuerst auf 1532 im zweiten Bande von Modernes Motetti del fiore und 1537 in Verdelots dreistimmigen Madrigalen und nimmt bis gegen Ende des Jahrhunderts in Venezianischen und Pariser Sammelwerken mit drei- bis fünfstimmigen Madrigalen und vier- bis achtstimmigen Mo-

tetten einen breiten Raum ein; den deutschen blieb er fremd. Zwei Messen (Ave regina 5 v. und De B. M. 4 v., beide in dem Drucke von 1557; die dritte ist Noe Noe) auch einige vier- bis achtstimmigen Motetten im päpstlichen Kapellarchiv (geschrieben um 1540—1550). Einige geistliche und weltliche Gesänge gibt Maldeghems Trésor, vier französische Chansons in Eitners Publikationen Bd. 23; sonst wenig in Neudruck (nur das Madrigal »Il bianco e dolce cigno« mehrfach).

Hubert Naich, wahrscheinlich ein Niederländer, ist bis auf zwei Motetten (in Modernes Motetti 4 v. lib. IV) nur als Madrigalist bekannt mit einem Buch 4—6stimmiger Madrigale ohne Datum (1535?) und einigen weiteren Madrigalen in Sammlungen [1537—1544 mit Arcadelt und mit Rore]. Ein zwingender Grund, Naich zu den Begründern des Madrigals zu zählen, liegt nicht vor.

Cipriano de Rore, ca. 1516 in Antwerpen oder Mecheln geboren, war vielleicht schon als Kapellknabe, jedenfalls aber als Kapellsänger an der Markuskirche zu Venedig Schüler Willaerts, 1553—1558 Hofkapellmeister zu Ferrara, dann nach mehrjährigem Aufenthalte in Antwerpen und Brüssel 1561 Hofkapellmeister in Parma, 1563 Nachfolger Willaerts als Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig, von 1564 ab wieder in Parma, wo er Ende 1565 starb. Rore geht als Kirchenkomponist zwar in der Vermehrung der Stimmen bis zu 6 und 7, nimmt aber die doppelchörige Schreibweise noch nicht an; dagegen ist er in der Madrigalien- und Ricercar-Komposition Willaerts gelehriger Schüler. Das Ansehen Rores war ein sehr großes, wie die Reihe seiner in Separatausgaben erschienenen Werke beweist, die zum Teil mehrfach aufgelegt wurden (fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale [cromatici, a note nere] 1542—1566, zwei Bücher vierstimmiger Madrigale 1551 und 1557 [mit 14 von Palestrina], Le vive fiamme, vier- bis fünfstimmige Madrigale 1565 [Nachlese]; fünf- bis sechsstimmige Messen (1566, verschollen), eine Messe mit denen von Jachet de Mantua 1555, Missa Doulce memoire fünfstimmig in Gardanos lib. I missarum 4—6 v. 1566 [neben Annibale Padovano und Orlando Lasso], drei Bücher fünfstimmiger Motetten 1544—1549, Psalmen 1554 (mit Jachet de Mantua), eine Passion 1557 und Fantasie et Recercari (1549 mit solchen Willaerts). Eine Gesamtausgabe der vierstimmigen Madrigale Rores erschien 1577 bei Gardano in Partitur ‚per qualunque studioso di contrapunto'. In Sammelwerken ist er bei Lebzeiten nur spärlich vertreten. Wenige Neudrucke bei Maldeghem, Commer, P. Wagner, Burney und Kiesewetter.

Nicola Vicentino, der Theoretiker, Schüler Willaerts geb. 1511 zu Vicenza, lebte in Ferrara, Mantua und Rom. Außer seinen

Schriften über die Chromatik der Alten und über das Arciorgano (1561) sind erhalten fünfstimmige Madrigale 1546 und 1572 (von seinem Schüler Ottavio Resino herausgegeben) und einige Motetten handschriftlich.

Giovanni Contino, 1560 Kapellmeister am Dom zu Brescia, 1561 am Hofe zu Mantua, der Lehrer von Luca Marenzio, gab heraus: vierstimmige Messen 1561, fünfstimmige Threni Jeremiae 1561, fünfstimmige Motetten 1560, sechsstimmige Motetten 1560 und fünfstimmige Madrigale 1560.

Vincenzo Ruffo, geb. zu Verona, das. 1554 Domkapellmeister, 1563 in Mailand, 1574 in Pistoja, 1580 wieder in Mailand, tritt zuerst seit 1544 (Scotto) als Madrigalist Willaertscher Schule auf (separat: drei Bücher vierstimmiger Madrigale »a notte negre« [cromatici] 1545 [1552], 1555, 1560; drei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1553—1555, ein Buch sechs- bis achtstimmiger Madrigale 1554), steht aber auch als Kirchenkomponist mit in der ersten Reihe (fünfstimmige Magnificats 1539, fünfstimmige Motetten 1542, fünfstimmige Messen 1557, sechsstimmige Messen 1555 und 1574, fünfstimmige Psalmen 1574; vieles in Sammelwerken).

Giovanni Animuccia, 1555—1557 Kapellmeister der Peterskirche in Rom, gest. 1569, ist in erster Linie Madrigalist (vier- bis sechsstimmige Madrigale 1547, zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1551, dreistimmige Madrigale 1565) hat aber auch als Kirchenkomponist einen bedeutenden Namen (vierstimmige Messen 1567, vierstimmige Magnificats 1568, zwei Bücher vierstimmige Laudi spirituali für Neris Oratorio 1563 und 1570). Sein Bruder **Paolo Animuccia** 1550—1552 Kapellmeister am Lateran, gest. 1563, ist nur durch einige Madrigale und Motetten in Sammelwerken vertreten.

Jachet Buus [de Paus], ein Niederländer, 1541 zweiter Organist an der Markuskirche in Venedig, vielleicht Schüler Willaerts, war 1551—1564 Organist der Hofkapelle in Wien. Buus gehört unter die ersten Komponisten von Orgel-Recercari (1547 und 1549 bei Gardano); außerdem erschienen 1549 vierstimmige Motetten und 1543 sechsstimmige und 1550 fünfstimmige französische Chansons. In Sammelwerken nur einige Chansons und Motetten 1538—1556.

Die Reihe der italienischen Madrigalisten setzen fort:

Antonio Barré, 1552 Mitglied der Cappella Julia an der Peterskirche in Rom, in der Folge Verleger daselbst (Madrigalien in eigenem Verlage 1555; einige Proben bei P. Wagner, »Das Madrigal« usw.). Leonard Barré, Schüler Willaerts, 1537—1552 päpstl. Kapellsänger (Madrigale und Motetten in Sammelwerken 1540—1550). Gabriele Martinengo (drei Bücher vier- bis fünfstimmiger Madrigale 1544—1580, auch in Sammlungen); Cambio Perissone

um 1550 Kapellsänger an der Markuskirche zu Venedig (zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1545 und 1550, ein Buch vierstimmiger Madrigale 1547, vierstimmige Napoletanen 1545, auch in Sammelwerken bis 1570), Anselme de Reulx, (1524 am spanischen Hofe (zwei Bücher vierstimmiger Madrigale, Scotto 1543), Domenico Ferabosco, 1540 Sänger an San Petronio in Bologna, 1546 an St. Peter in Rom, 1550 in der Cappella Sixtina (ein Buch vierstimmiger Madrigale 1542 und vieles in Sammelwerken); Francesco Corteccia aus Arezzo, 1531 bis zu seinem Tode 7. Juni 1571 an der Lorenzokirche zu Florenz, zuletzt Kapellmeister (zwei Bücher vierstimmiger [1544 und 1547] und ein Buch fünf- bis sechsstimmiger Madrigale [1547], aber auch Responsorien für gleiche Stimmen 1570 und fünfstimmige Motetten 1571, sechsstimmige Motetten 1571, dazu viele Madrigale in Sammlungen 1539—1617, auch eine Festmusik für 24 Singstimmen mit 4 Posaunen und 4 Kornetten 1539); Nollet (nur in Sammlungen um 1540—1546); Girolamo Parabosco, Schüler Willaerts, 1551 zweiter Organist der Markuskirche, gest. 1557 (ein Buch fünfstimmiger Madrigale 1546); Giaches de Ponte [Jacques du Pont] (vierstimmige Kompositionen von Stanzen Bembos 1545); Francesco Rosselli (Roussel) 1548—1550 als Kapellmeister der Peterskirche in Rom (je ein Buch fünfstimmiger [1562] und vierstimmiger Madrigale [1565], vier- bis sechsstimmige Chansons 1577 bei Le Roy und Ballard, dazu viele Chansons und Madrigale in Sammelwerken 1548—1578); Yvo de Vento 1568 herzogl. bayr. Kapellmeister in Landshut, 1569 bis zu seinem Tode Ende 1575 Hoforganist in München; den durch italienische Madrigale und Motetten bei Gardano und Scotto 1539—1542 und weiter bis 1569 in Sammlungen belegten Yvo [Ivo] von Yvo de Vento zu scheiden, ist Willkür, da auch mit Ivo de Vento gezeichnete italienische Madrigale von 1564 ab erschienen und Vento vermutlich in Italien gelebt hat, ehe er nach Bayern kam. Hier trat er aber hauptsächlich als Kirchenkomponist auf (vierstimmige Motetten 1569, fünfstimmige Motetten 1570, Motetten und Lieder 1576 [Messen in MS.]) und gab mehrere Sammlungen weltlicher deutschen vier- bis sechsstimmigen Lieder heraus [1569—1573], hat sich also ganz akklimatisiert; Francesco Manara zu Ferrara (vierstimmige Madrigale bei Scotto 1548 und Gardano 1555, fünfstimmige bei Gardano 1580); Francesco Viola 1530 am Hofe zu Modena, 1558 in Ferrara, 1562 Kapellmeister (vierstimmige Madrigale bei Scotto 1548, Gardano 1550; handschriftlich in Modena Messen und Motetten); Vincenzo Ferro (drei- bis fünfstimmige Madrigale in Sammlungen 1549—1597); Claudio Veggio (vierstimmige Madrigale 1540 bei Scotto mit

solchen Verdelots »a misura di breve«); Henricus Scaffen (vierstimmige Madrigale 1549, fünfstimmige Madrigale 1564, in Sammlungen seit 1547); Giov. Domenico da Nola, 1564 Kirchenkapellmeister zu Neapel (zwei Bücher dreistimmiger Canzoni villanesche 1541—1545, vierstimmige Madrigale 1545, fünfstimmige Madrigale 1564, drei- bis vierstimmige Villanellen herausgegeben von Cl. Merulo 1567); Paolo Aretino 1544—1558 Kirchenkapellmeister zu Arezzo (vierstimmige Madrigali cromati 1549, vierstimmige Responsorien 1544, vierstimmige Lamentationen 1563, fünfstimmige Magnificats 1564, vierstimmige Hymnen 1565); Antonio Barges, Schüler Willaerts, 1562 Kapellmeister zu Treviso (vierstimmige Villote alla Padovana und Madrigale 1550; Ricercari 1559 mit solchen Willaerts); Bertoldo di Bertoli [de Castel vetro] (vierstimmige Madrigale 1544); Francesco Bifetto (zwei Bücher vierstimmiger Madrigale 1547—1548), Joan Bodeo (vierst. Madrigale 1549); Simon Boyleau 1558—1563 Domkapellmeister zu Mailand (vierstimmige Madrigale 1546, vier- bis achtstimmige Madrigale 1564, vierstimmige Motetten 1544, Magnificats 6 v. 1566); Floriano Candonio aus Friaul (vierstimmige Madrigale 1546); Alovise Castellino (Villote 4 v. 1541); Tomaso Cimello (vierstimmige Madrigale 1568 [Petrarca, Ariost, Bembo], Canzoni villanesche 3 v. 1545 [auch eine »battaglia«]); Nicolo Dorati, 1543 Stadtmusikus zu Lucca, gest. 27. Dezember 1593 (fünf- bis achtstimmige Madrigale 1549—1579), Spirito l'Hoste aus Reggio 1554 am Hofe des Gonzaga zu Mantua (drei Bücher vierstimmiger Madrigale 1547—1554, fünfstimmige Madrigale 1554, dreistimmige Madrigale 1554); Bernardo Lupacchino da Vasto (zwei Bücher vierstimmiger Madrigale 1543 und 1546, fünfstimmige Madrigale 1547, zweistimmige Madrigale a note negre (mit Gian Maria Tasso) 1565, Ant. Martorello (fünfstimmige Madrigale 1547), Gian Domenico Martoretta (drei Bücher vierstimmiger Madrigale 1548, 1552 [cromatici] und 1554), Tuttovale (Tudval) Menon (vierstimmige Madrigale 1548), Giov. Nasco aus Verona, 1554—1560 Domkapellmeister zu Treviso (zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1548 und 1557, vierstimmige Madrigale 1554, sechsstimmige Madrigale und ein siebenstimmiger Dialog 1557, vierstimmige Canzoni villanesche alla Napoletana 1556; dazu vierstimmige Lamentationen 1561 und in Rhaws vierstimmigen Motetten 1563 zwei Motetten), Lod. Novello (vierstimmige Mascharate . . . appropr. al carnevale 1546), Giordano Passeto 1541 Kirchenkapellmeister in Padua (vierstimmige Madrigale für gleiche Stimmen 1541), Pietro Paolo Ragazzoni (vierstimmige Madrigale 1544), Mattia Rampollini (in Sammlungen 1539—1582, ein Buch vier-

bis sechsstimmige Madrigale o. J. [1555], Girolamo Scotto, der berühmte Verleger in Venedig (drei Bücher zweist. Madrigale 1541, 1559 und 1562, dreist. Madrigale 1541 und 1562, vierst. Madrigale 1542, dreist. Napoletanen 1571); auch Antonio Gardano, der berühmte Verleger in Venedig, ist selbst der Verfasser eines Buches zweistimmiger Canzoni francese 1539 und außer Chansons auch mit Motetten und zwei vierstimmigen Messen in Sammelwerken vertreten (J. Moderne 1538—1546 Attaignant 1544—1553 u. a.).

Die Hauptrepräsentanten der neuen erweiterten Formen der französischen Chanson (mit oder ohne tonmalerische Tendenzen) sind außer Jannequin (S. 298) und Crecquillon (S. 303) zunächst:

Pierre Certon, ein Schüler Josquins, um 1542—1558 Magister puerorum der Pariser Hofkapelle. Certon war zwar auch ein respektabler Kirchenkomponist (zwei Messen bei Attaignant 1540, eine bei Du Chemin 1554, fünf separat bei Le Roy & Ballard 1558, drei- bis sechsstimmige Motetten 1542, Psalmen 1554 [in Lautenbearbeitung von W. Morlaye], Mélanges 1570), ist aber am bekanntesten durch seine separat erschienenen (1555 bei Leroy & Ballard) und eine noch viel größere Zahl in Sammelwerken von 1533—1573 verstreuter Chansons (einiges in Neudruck bei Eitner, Publikationen XXIII).

Claude de Sermisy (oft nur Claudin) ist von 1515—1562, wo er starb, an der Kgl. Kapelle zu Paris nachweisbar, zuerst als Sänger, 1532 als Unterkapellmeister, 1547 als erster Kapellmeister, 1556 als Kanonikus. Auch Sermisy war als Kirchenkomponist angesehen (gedruckt drei Bücher drei- bis sechsstimmige Motetten 1542, vier einzelne vierstimmige Messen bei Duchemin 1556, drei dgl. zusammen und eine einzelne bei Le Roy & Ballard und vieles verstreut in Sammelwerken seit 1526); aber er ist in Attaignants großer Chanson-Sammlung einer der Hauptvertreter der neuen Chanson und zwar weniger der tonmalerische Tendenzen verfolgenden als der lasciven und anekdotenhaften Gattung. In Neudruck 11 Chansons bei Expert, Renaiss. Bd. 5, drei bei Eitner, Publ. XXIII.

Mathias Hermann Verrecoiensis (aus Warkoing in Flandern), 1523—1558 Domkapellmeister zu Mailand, scheint dagegen mehr der tonmalerischen Richtung Jannequins gefolgt zu sein (»Die Schlacht vor Pavia« nebst einigen Villoten 1549 u. ö.); doch ist die Zahl seiner erhaltenen weltlichen Gesänge klein. Fünfstimmige Motetten erschienen 1555.

Jean Courtois, 1539 Kapellmeister an der Kathedrale zu Cambrai, erscheint in Attaignants Chanson-Sammlung seit 1529 (Neudruck von Expert, Ren. 5) und ist bis gegen 1560 mit Chansons und Motetten in Sammelwerken vertreten.

Pierre Cadeac, 1556 Magister puerorum an der Kathedrale zu Auch, tritt seit 1538 in den Chanson-Sammlungen Attaignants und Modernes auf; doch sind auch Messen und Motetten von ihm im Druck und handschriftlich erhalten. In Neudruck Chansons bei Eitner Publ. XXIII.

Viele der Komponisten in Attaignants und Modernes Chansonssammlungen habe ich bereits als Kirchenkomponisten genannt (S. 307 ff.). Nur kurz seien noch namentlich aus denselben angeführt: Jacotin (wahrscheinlich Jacotin Godebrye, 1479 Benefiziat an Notre Dame zu Antwerpen, gest. 1528, dessen Chanson »Trop dure m'est« bei Attaignant 1529 [Neudruck von Expert, Ren. Bd. 5] offenbar noch dem begleiteten Liede des 15. Jahrhunderts zugehört, der aber wie andere Zeitgenossen in Sammelwerken [auch mit Motetten] bis 1574 fortlebt), Noël Cybot (1522—1556 in Paris an der St. Chapelle), G. Ysore, Le Bouteiller, Le Pelletier, M. Lasson, Gobert Cochet, F. Dulot, Barbette, Passereau, Beaumont, Adorne, Bourguignon, Legendre, J. Le Maire, Vermont, Allaire, Gouiard de l'Estanc, Mahiet, Rogier Patin, E. de Beaulieu, Ant. Cavillon, G. de la Moeulle, P. Sandrin, P. de Villiers, Belin, L. Bourgeois, F. de Lys, des Frum, Guill. Prévost, Magdelaine, Pagnie, Wulfrant Samin, Senterre (Sanserre), Vassal, Garnier, Quentin, Roquillay, Le Moyne, Godard, Bonvoisin, Gentien, Chevrier, Josseline, Morpin, womit die Aufzählung noch nicht vollständig ist. Immerhin gibt die Liste einen Begriff, in wie reichem Flor die neue französische Chanson in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stand. Die Qualität freilich hält der Quantität nicht die Wage, und vor allem ist das ethische Niveau der Texte der Mehrzahl dieser Modewaren ein tiefstehendes.

Eine besondere Gruppe müssen wir wieder den Lautenmeistern einräumen, deren Kunst im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts einen großen Aufschwung nimmt, besonders aber in Spanien in einer Weise auffällig in den Vordergrund tritt, die auf eine langdauernde vorausgängige liebevolle Pflege deutet, für die uns Literaturdenkmäler fehlen. Unter Verweisung auf Don Guillermo Morphys zweibändige Anthologie (1902) beschränke ich mich auf kurze Namensnennung: Luiz Milan »El Maestro«, 1536; Luiz de Narbaez »El Delfin para vihuela« 1538, Alonso de Mudarra »Tres libros de musica en cifras« 1546, Enriquez de Valderrabano »La Silva de Sirenas« 1547, Diego Pisador »Libro de musica de vihuela« 1552, Miguel de Fuenllana »Orfenica lira« 1554, Venegas de Hinestrosa »Libro de cifra nueva para tecla y vihuela« 1557, Esteban Daza »El

Parnaso« 1576. Neben diesen spanischen Meistern stehen die italienischen Francesco da Milano 1536 und 1546, Giov. Ant. Casteliono 1536 (Kompositionen von Francesco und Alberto da Milano, Marco da Aquila, Albutio, Borrono u. a.), Willaert 1536 [vgl. S. 298], Melchiorre de Barberiis 1546, Giulio Abondante 1546 und 1548, Rosseto [Domenico Bianchi] 1546, Joan Maria de Crema 1546, M. Ant. del Pifaro 1546, Antonio Rotta 1546, Giov. Franc. Vindella 1546, Pietro Paolo Borrono 1546, Simon Gintzler 1547, Pietro Teghio (1547), Alberto da Ripa [da Mantova] 1553, Bernardo Balletti 1556, G. P. Paladini 1560, Vincenzo Galilei 1564, Giac. Gorzanis 1564, A. di Bacchi 1568, Giul. Cesare Barbetta 1569 usw. Deutsche Lautenmeister sind: Hans Gerle 1532 und 1533, Hans Newsidler 1536 und 1544, Hans Jakob Wecker 1552, Benedict de Drusina 1556, Rudolf Wyssenbach 1550 und 1563, Sebast. Ochsenkuhn 1548, Wolf Heckel 1562, Melchior Neusidler 1566 und 1574, Sixt Kargl 1571 und 1586, Seb. Vreedemann 1568 und 1569, Bernhard Jobin 1572, Mathias Waissel 1573, L. Iselin 1575, Gregor Krengel 1584, Adrian Denß 1594, Joh. Rude 1600 usf. Französische: Oronce Finé 1529—1530, [Attaignant] 1529, [Phalèse] 1546 und 1570, [Adrien Le Roy] 1551—1559 [sechs Bücher], Guillaume Morlaye 1552—1558, Valentin Greff [Bacfart] 1564—1569, Jul. Belin 1556 usf. In England scheint die Laute erst gegen Ende des Jahrhunderts Eingang gefunden zu haben (Dowland). Die Organisten des 16. Jahrhunderts weisen wir besser sämtlich der folgenden Gruppe zu.

IV. Blütezeit zwischen 1560 und 1600 (Zeitgenossen Palestrinas). (**Epoche Palestrina.**)

Immer breiter flutet nun der Strom neuer Musikwerke durch das Aufblühen von neuen großen Verlagsunternehmungen in italienischen, deutschen, französischen usw. Städten. Wenn auch ein nicht geringer Teil der bereits genannten Komponisten mit seinem Schaffen in die Palestrina-Epoche hinüberragt und wir diejenigen Komponisten ausscheiden, deren Schaffen sich vorzugsweise den neuen Stilgattungen zuwendet, welche die Wende des 16.—17. Jahrhunderts brachte, so bleibt doch noch eine stattliche Reihe solcher Meister übrig, deren Blütezeit durchaus in das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts fällt. Im Interesse bequemer und nützlicher Übersichtlichkeit gruppieren wir dieselben am besten nach Nationalitäten und behalten nur für die Instrumentalkomponisten eine besondere Gruppe vor.

A. Italiener und Spanier.

An der Spitze der nun sehr bestimmt die Führung übernehmenden Italiener steht:

Giovanni Pierluigi Sante, nach seinem Geburtsorte gewöhnlich kurzweg **Palestrina** genannt. Derselbe ist doch wohl erst 1526 (nicht 1514) geboren, da er erst 1554 als Gianetto mit dem Madrigal Con dolce altiero in Gardanos viertem Buch der vierstimmigen Madrigale in der Literatur auftaucht, in demselben Jahre, wo er sein erstes Buch vierstimmiger Messen dem Papste Julius III. widmete. Da er damals bereits seit fast drei Jahren Kapellmeister der Peterskirche war, so scheint er allerdings mit der Veröffentlichung seiner Werke auffallend zurückhaltend gewesen zu sein. Aber auch handschriftlich ist kein Werk nachweisbar, das Anlaß gäbe, seine Geburt früher als 1526 anzusetzen; man wird daher doch die Notiz seines Sohnes Hyginus »LXX fere vitae suae annos in dei laudibus componendis consumens« so verstehen müssen, daß er sein ganzes fast 70 Jahre währendes Leben der Kirchenkomposition gewidmet habe. Da er am 2. Febr. 1594 starb, so wird man auf 1525 oder 1526 als Geburtsjahr verwiesen. Außer der monumentalen Gesamtausgabe seiner Werke in 33 Bänden (red. von de Witt, Espagne, Commer und Haberl 1862—1903) liegen auch sonst zahlreiche Werke in bequem zugänglicher Form vor, so daß die Würdigung seiner Kunst nicht auf allzu große Schwierigkeiten stößt. Außer zwei Büchern weltlicher vierstimmigen Madrigale [1555 und 1586] schrieb Palestrina nur kirchliche Vokalwerke.

Wenn auch das Märchen der Begründung der Römischen Schule durch Claude Goudimel wohl endgültig durch M. Brenets Studie über Goudimel zerstört ist, so will doch der an seine Stelle als Lehrer Palestrinas getretene Gaudio Mel keine recht greifbare Gestalt annehmen. Auf alle Fälle entzieht sich bis jetzt vollständig der Beurteilung, was von Palestrinas Eigenart auf seine Rechnung gesetzt werden könnte. Indessen gab es auch ohne den mythischen Gaudio Mel in Italien um die Mitte des Jahrhunderts gute Lehrer und Vorbilder in genügender Zahl, an denen sich Palestrina bilden konnte. Der Prozeß der Abklärung des durchimitierenden a cappella-Stils zu reineren Vokalformen durch Einschränkung der oft genug ihren instrumentalen Ursprung nicht verleugnenden allzu reichlichen Melismen zugunsten einer dem Vortrage der Worte wieder mehr gerecht werdenden Melodieführung war bereits im Gange, ehe Palestrina auftrat; er brauchte seinem Genius nicht neue Erfindungen abzufordern, sondern durfte sein Können ohne Nebengedanken und

Sonderzwecke frei entfalten, wie es ihm das Ausdrucksbedürfnis eingab. Es genüge, auf Morales und Costanzo Festa hinzuweisen.

Marco Antonio Ingegneri, geb. ca. 1545 zu Verona, gest. 1. Juli 1592 als Domkapellmeister zu Cremona, Schüler V. Ruffos und Lehrer von Cl. Monteverdi, steht als würdiger Genosse neben Palestrina, dessen Stile der seine bis zum Verwechseln ähnlich ist (vgl. seine Responsorien der Karwoche [1588] in der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas). Im Druck erschienen außer den Responsorien: fünf- bis achtstimmige Messen 1573, fünfstimmige Messen 1587, vierstimmige Motetten 1586, fünfstimmige Motetten 1576, sechsstimmige Motetten 1591, sieben- bis sechzehnstimmige Motetten 1589 und zehn Bücher vier- bis sechsstimmige Madrigale 1572—1592.

Constanzo Porta, geb. ca. 1530 zu Cremona, gest. 26. Mai 1601 zu Padua im Franziskaner-Kloster, nachdem er vorher Kirchenkapellmeister zu Osimo, Padua, Ravenna und Loreto gewesen, war ein Schüler Willaerts, geht zwar nur in wenigen Werken zum acht- und mehrstimmigen Satze vor, bevorzugt aber doch den fünf- bis sechsstimmigen Satz (vier- bis sechstimmige Messen 1535, fünf Bücher fünf- bis achtstimmige Motetten 1555—1585, fünfstimmige Mess-Introiten 1566 und 1588, vierstimmige Hymnen 1602, achtstimmige Marienlitaneien 1575 und achtstimmige Vesperpsalmen, aber auch vierstimmige Madrigale 1555 und vier Bücher fünfstimmige Madrigale 1559—1586 [das zweite Buch nicht erhalten]). Neudrucke besonders bei Proske.

Giovanni Maria Nanino, ein Schüler Palestrinas, geb. ca. 1545, gest. 11. März 1607 in Rom, der eigentliche Begründer der Römischen Schule (u. a. Lehrer von Ant. Cifra, Greg. Allegri, G. Bern. Nanino, F. Anerio), ist zweifellos einer der hervorragendsten Vertreter des Palestrinastils. In Separatausgabe erschienen drei- bis fünfstimmige Motetten 1586, zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1570, 1581 und 1586 und dreistimmige Kanzonetten 1593, und vieles in Sammelwerken; handschriftlich ist auch ein kontrapunktisches Unterrichtswerk erhalten. Nicht minder bedeutend ist sein Neffe und Schüler **Giov. Bernardino Nanino**, 1599 Kapellmeister der Ludwigskirche zu Rom, gest. 1623 (vier Bücher ein- bis vierstimmiger Motetten mit Orgelbaß, die ihn also bereits in die Generalbaßepoche verweisen, vierstimmige Vesperpsalmen und Magnificats [eins zu acht Stimmen], 1620, ein dreistimmiges Venite exultemus mit Orgelbaß, und drei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1588—1612). Neudrucke besonders in Haberls Repertorium und bei Proske.

Felice Anerio, 1575 Sopranist der Peterskirche, Schüler von G. M. Nanino, 1594 Nachfolger Palestrinas als Komponist der päpstl. Kapelle, gest. 1630, ist im Stil wie Ingegneri ein Doppelgänger

Palestrinas. In Druck erschienen achtstimmige Motetten 1596, fünf- bis achtstimmige Motetten 1602, vierstimmige Responsorien 1606, fünfstimmige geistliche Madrigale 1585, fünfstimmige weltliche Madrigale 1587, sechsstimmige Madrigale 1590, dreistimmige Madrigale 1598 und vieles verstreut in Sammelwerken. Handschriftlich vier- bis achtstimmige Motetten, Messen u. a. Wahrscheinlich sein Bruder ist: **Giovanni Francesco Anerio** geb. ca. 1567, gest. ca. 1620, Schüler Palestrinas als Chorknabe an der Peterskirche, 1609 am Hofe Sigismunds III. von Polen, 1610 in Verona am Dom, seit 1613 wieder in Rom. Bekannt ist seine vierstimmige Bearbeitung von Palestrinas sechstimmiger Missa papae Marcelli (1619, Neudruck von Proske). Separat erschienen von ihm: vier- bis sechsstimmige Messen 1614, drei Bücher ein- bis sechsstimmige Motetten mit Orgelbaß 1609—1613, fünf Bücher Sacrae cantiones zwei- bis sechsstimmig mit Orgelbaß 1613—1618, sieben- bis achtstimmige Litaneien und Antiphonen 1611, Responsorien, Tedeum, Vesperpsalmen usw., auch mehrere Bücher Madrigale. Neudrucke bei Proske und in Haberls Repertorium.

Francesco Suriano (Soriano), geb. 1549 zu Soriano (Kirchenstaat), gest. im Jan. 1620 in Rom, Schüler von G. M. Nanino und Palestrina, wirkte als Kapellmeister an mehreren Kirchen Roms. Bekannt ist seine achtstimmige Bearbeitung von Palestrinas sechsstimmiger Missa papae Marcelli (Neudruck von Proske). Seine durchaus auf dem Boden der Kunst Palestrinas stehenden Werke sind: vier- bis achtstimmige Messen 1609, acht- bis sechszehnst. Psalmen und Motetten 1614 und 1616, drei- bis achst. kanonische Bearbeitungen des Ave maris stella 1610, vierstimmige Magnificats 1619 und drei Bücher Madrigale (fünfstimmige 1581 und 1592, vierstimmige 1601). Neudrucke bei Proske und in Haberls Repertorium.

Giovanni Croce, geb. 1557 zu Chioggia (»il Chiozzotto«) Schüler Zarlinos gest. 15. Mai 1609 in Venedig, Sänger an San Marco, 1603 Kapellmeister, ist einer der hervorragendsten Vertreter der sogenannten Venezianischen Schule (Willaert). Mit seinem Wettkampf des Kuckucks und der Nachtigall [in Triacca musicale] nähert er ähnlich wie Jannequin das Madrigal seinem alten Stoffkreise wieder, doch auf den Boden des fünfstimmigen a cappella-Gesangs. Neben seinen vielfach humoristischen weltlichen Gesängen (außer der Triacca noch: vier- bis sechsstimmige Mascharate piacevoli et ridicolose per il carnavale 1590, vierstimmige Canzonetten 1588, dreistimmige Canzonetten 1601, Novi pensieri musicali 5 v. 1594, fünfstimmige Madrigale 1585 und 1592, sechsstimmige Madrigale 1590, fünf- bis sechsstimmige Madrigale 1607) stehen aber eine lange Reihe gediegener kirchlichen Werke: achtstimmige Messen 1596, fünf- bis sechs-

stimmige Messen 1599, fünfstimmige Messen 1597, achtstimmige Psalmen usw. 1596, sechsstimmige Bußpsalmen 1599, achtstimmige Compieta 1571, achtstimmige Motetten 1589 und 1590, vierstimmige Motetten 1597, achtstimmige Vesperpsalmen 1597, sechsstimmige Magnificats 1605, vierstimmige Lamentationen, drei- bis sechsstimmige Sacre cantilene concertate mit Instrumenten (1610), die ihm einen hohen Rang anweisen. Neudrucke bei Proske und in Haberls Repertorium.

Tomaso Ludovico da Victoria (Vittoria), geb. ca. 1540 zu Avila in Altkastilien, gest. 1613 zu Madrid, Schüler von Escobedo und Morales in Rom, 1573 daselbst Kapellmeister des deutschen Collegs, 1575 an S. Apollinare, seit 1589 Kgl. Vizekapellmeister in Madrid, ist nicht nur einer der allerbedeutendsten spanischen Kirchenkomponisten, sondern speziell einer der hervorragendsten Vertreter des Palestrinastils, und war persönlich mit Palestrina befreundet. Ein Band Messen, Psalmen, Magnificats usw. 6—8 v. erschienen 1576, zwei Bücher vier- bis achtstimmige Messen 1583—1592, ein sechsstimmiges Requiem 1605, vierstimmige Magnificats und fünf- bis achtstimmige Marienantiphonen 1581, vierstimmige Hymnen und achtstimmige Psalmen 1581, fünf- bis zwölfstimmige Motetten für das ganze Kirchenjahr 1585. In Neudruck vieles bei Proske (Musica divina) und in Haberls Repertorium; eine Gesamtausgabe bringt F. Pedrell (1. Band Motetten, 2. Band Messen).

Francisco Guerrero, geb. im Mai 1528 zu Sevilla, gest. 8. November 1599 daselbst, 1546 Kirchenkapellmeister zu Jaen, 1550 Kapellsänger zu Sevilla, 1554 Nachfolger Morales' in Malaga, aber noch in demselben Jahre nach Sevilla als Kathedralkapellmeister zurückberufen, ist der berufene Erbe Morales'. Von seinen Werken erschienen vier- bis fünfstimmige Motetten 1555 bei Montesdoca in Sevilla, vier- bis achtstimmige Motetten Buch I 1570 bei Gardano in Venedig, Buch II 1589 bei Vincenti in Venedig, neun vier- und fünfstimmige Messen nebst drei Motetten 1566 bei Du Chemin in Paris, acht achtstimmige Messen 1582 bei D. Basa in Rom, Magnificat VIII tonorum 1563 bei Phalèse in Antwerpen, ein Beweis, wie weit verbreitet sein Ansehen war. Lautenbearbeitungen von Tonsätzen (auch Sonetten und Madrigalen) Guerreros enthält Fuenllanas Orfenica lira 1554. In Neudruck erschienen zwei Passionen in Eslavas Lira sacro-hispana und eine Auswahl seiner Werke als 2. Band von Pedrells Hispaniae schola mus. sacra.

Juan Ginez Perez, geb. im (getauft 7.) Oktober 1548 zu Orihuela (Murcia), gest. 1612 daselbst, 1581—1595 Kathedralkapellmeister zu Valencia, ist ein gediegener spanischer Vertreter des doppelchörigen Satzes (Motetten, Magnificats, Psalmen im Neudruck als fünfter Band von Pedrells Hisp. schola mus. sacra).

Duarte Lobo, geb. 1540 in Portugal, gest. 1643 (103 Jahre alt) zu Lissabon, seit 1594 Kirchenkapellmeister an der Kathedrale zu Lissabon, ist mit vier- bis achtstimmigen Responsorien und Antiphonen (»Opuscula« 1602, auch eine achtstimmige Messe) und zwei Büchern vier- bis achtstimmiger Messen (1621—1634) und einigen handschriftlichen Werken auf uns gekommen, die ihn als würdigen Repräsentanten des Palestrinastils erweisen. Ein Spanier ist **Alonso Lobo** [Lupi] geb. zu Ossuna, gest. 1601 als Kathedralkapellmeister zu Sevilla, dessen Kirchenkompositionen aber nur handschriftlich erhalten sind.

Ambrosio de Cotes, 1596 Kathedralkapellmeister zu Valencia, 1600 bis zu seinem Tode 9. September 1603 Kathedralkapellmeister zu Sevilla, gehört zu den hervorragendsten spanischen Kirchenkomponisten. Eine fünfstimmige Messe »de plagis« ist zu Valencia handschriftlich erhalten. Sechs Bände durch Akten verbürgte handschriftliche Kompositionen scheinen verloren gegangen zu sein (nach Mitteilung F. Pedrells).

Fernando de las Infantas am Hofe Philipps II. von Spanien, bekannt durch seinen Einspruch [1577] gegen die von Palestrina im päpstlichen Auftrage in Angriff genommene Reform des gregorianischen Chorals (vgl. R. Molitors zweibändiges Werk), war ein respektabler Kirchenkomponist (drei Bücher vier- bis sechsstimmige Motetten 1578—1579, auch einige dramatischen Intermedien).

Melchiore Robledo, 1560 Kirchenkapellmeister zu Saragossa, ist nur durch handschriftliche Kirchkompositionen auf unsere Zeit gekommen (eine fünfstimmige Messe im päpstl. Kapellarchiv, vier Tonsätze in Eslavas Lira sacro-hisp. I.).

Jean Flecha geb. 1483 in Katalonien, gest. 1553 als Karmelitermönch, war Musiklehrer am spanischen Hofe. Seine Ensaladas (Quodlibets) gab 1581 sein Neffe Matheo Flecha heraus (nebst eigenen und solchen von Chacón, Carceren und P. A. Vila); einige Bearbeitungen von Tonsätzen Juan Flechas stehen in Fuenllanas Lautenwerk von 1554. Von Matheo Flecha erschienen 1568 bei Gardano ein Buch vier- bis fünfstimmige Madrigale und 1581 in Prag ein Buch Motetten und Psalmen.

Francisco Soto geb. 1534 zu Langa in Spanien, 1562 päpstl. Kapellsänger, gest. 25. September 1619 in Rom, leitete 1575 die Musikaufführungen in Neris Oratorio, für die er wie Animuccia zwei Bücher vierstimmige Laudi spirituali schrieb (1588 und 1599).

Andrea Gabrieli, Schüler Willaerts geb. ca. 1510 zu Venedig, wo er 1536 Kapellsänger, 1566 zweiter Organist der Markuskirche wurde und 1586 starb, ist als spezieller Fortbildner der glänzenden vielstimmigen Schreibweise Willaerts, aber auch besonders

als Förderer der Orgelkomposition bedeutend, für welche er den Ausgangspunkt eine Kette von Schülern bildet. In Druck erschienen drei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1566—1589, zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1574—1580, vierstimmige Madrigale 1598, dreistimmige Madrigale 1575, Gregesche et Iustiniane 3 v. 1571; sechsstimmige Messen 1572, vierstimmige Motetten 1576, fünfstimmige Motetten 1576, sechs- bis sechszehnstimmige Motetten 1578, sechs- bis sechszehnstimmige Concerti ecclesiastici (1587 mit solchen seines Neffen Giovanni), sechsstimmige Bußpsalmen 1583 u. a.; für Orgel: Canzoni alla francese 1571; Intonazioni und Ricercari gab Giovanni Gabrieli 1593 und 1595 zusammen mit eigenen heraus. Zu seinen Schülern zählt u. a. auch H. Leo Haßler.

Giovanni Gabrieli, der Schüler seines Oheims Andrea Gabrieli, geb. 1557 zu Venedig, 1575—1579 am Hofe zu München, 1582 Nachfolger Merulos als erster Organist der Markuskirche, gest. 12. August 1612 in Venedig, um 1600 wohl die größte Musiknotabilität seiner Zeit, gilt mit Recht als Vater der Orchestermusik mit seinen Canzoni et Sonate 3—22 voc. (erst 1615 gedruckt), und des vielstimmigen Satzes für Singstimmen mit Instrumenten (zwei Bücher Symphoniae sacrae 6—16 v. 1597 und 1615; dazu die Concerti ecclesiastici v. J. 1587 [mit solchen von Andrea G.]); vier- bis sechsstimmige Motetten erschienen 1589, sechsstimmige Madrigale 1585, vierstimmige Madrigale und Ricercari 1587. Die Freistellung der vokalen oder instrumentalen Ausführung fehlt auf den Titeln weniger seiner Gesangswerke. Die Mehrchörigkeit steigert er in der Sonata a 22 auf fünf Chöre.

Claudio Merulo, geb. 8. April 1533 zu Correggio (Claudio da Correggio) gest. 4. Mai 1604 als Hoforganist in Parma, war 1557—1566 zweiter und dann bis 1586 erster Organist der Markuskirche. Merulo hat eine große Zahl kirchlicher Vokalwerke (fünfstimmige Messen 1573, je eine acht- und zwölfstimmige Messe 1609, acht- bis sechszehnstimmige Motetten 1594, drei Bücher sechsstimmiger Motetten 1583—1605, zwei Bücher fünfstimmiger Motetten 1578), auch zwei Bücher fünfstimmiger und je ein Buch vier- und dreistimmiger Madrigale geschrieben, ist aber historisch wichtiger als hervorragender Förderer der Orgelkomposition (drei Bücher Ricercari 1567, 1607, 1608, drei Bücher Canzoni 1592, 1606, 1611 und zwei Bücher Toccate 1598, 1604).

Ruggiero Giovanelli, geb. ca. 1560 zu Velletri, 1505 Kapellmeister der Ludwigskirche zu Rom, 1594 am deutschen Kolleg, 1595 Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister der Peterskirche, gest. 1605, gab heraus: zwei Bücher fünf- bis achtstimmiger Motetten 1598 und 1604, zwei Bücher vierstimmiger Madrigale 1585 und

1589 [am Schluß eine »Caccia« — natürlich à la Jannequin — zu vier- bis acht Stimmen), fünfstimmige Madrigale 1585, dreistimmige Villanellen und Napoletanen 1588.

Orazio Vecchi, geb. 1551 zu Modena, gest. 20. Febr. 1605 daselbst als herzogl. Hofkapellmeister, ist einer der Hauptvertreter der auf das Musikdrama hindrängenden darstellenden Richtung; sein »Amfiparnasso« (1594, gedruckt 1596) ist aber doch nur eine Kette von Madrigalen und auch seine Veglie di Siena (1604) gehören noch durchaus zur a cappella-Literatur, die übrigen Werke natürlich erst recht: zwei Bücher dreistimmiger Kanzonetten 1597—1599, zwei Bücher vierstimmiger Kanzonetten 1580—1590, sechsstimmige Kanzonetten 1587, sechsstimmige Madrigale 1583, fünfstimmige Madrigale 1589, Selva di varie recreationi 3—10 v. (darin ein Battaglia) 1590, Convito musicale 3—8 v. 1597; aber auch zwei Bücher vier- bis achtstimmiger Motetten 1590, 1597, sechsstimmige Motetten 1604 und vierstimmige Lamentationen 1597. Ausschließlich Kirchenkomponist ist dagegen der, soweit bekannt, nicht mit ihm verwandte **Orfeo Vecchi**, Kapellmeister an S. Maria della Scala in Mailand, geb. 1540, gest. 1604, von dessen in Menge gedruckten Werke erhalten sind: fünfstimmige Messen 1598 und 1602 [zweites bis drittes Buch], fünfstimmige Motetten 1596 und 1598, sechsstimmige Motetten [drittes Buch] 1598, sechsstimmige Bußpsalmen 1601, fünfstimmige Magnificats 1603.

Pomponio Nenna, der Lehrer des Principe Gesualdo di Venosa, aus Bari gebürtig, taucht in Sammelwerken 1574 auf (bei G. de Antiquis); Separatausgaben seiner Werke sind zum Teil nur in späteren Auflagen erhalten (acht Bücher fünfstimmige Madrigale bis 1618 [das fünfte Buch 1603], ein Buch vierstimmige Madrigale 1621).

Baldassare Donato, 1550 Kapellsänger an der Markuskirche zu Venedig, 1562 Kapellmeister der »kleinen Kapelle«, 1590 Nachfolger Zarlinos als erster Kapellmeister, gest. Anfang 1603, ist in erster Linie Madrigalist (fünf- bis sechsstimmige Madrigale 1553, zwei Bücher vierstimmige Napoletanen und Madrigale 1550 und 1568); erst 1597 erschien von ihm ein Buch fünf- bis achtstimmiger Motetten.

Andrea Rota, geb. ca. 1553 zu Bologna, 1583 Kapellmeister an San Petronio daselbst, gest. im Juni 1597, gab heraus: sechs vier- bis sechsstimmige Messen 1595, zwei Bücher fünf- bis zehnstimmiger Motetten 1584—1588 (andere sechs- bis zwölfstimmige Kirchenkompositionen handschriftlich erhalten) und zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1579 und 1589 und ein Buch vierstimmiger Madrigale 1592.

Carlo Gesualdo Principe di Venosa, geb. ca. 1560, gest. 1614

zu Neapel, Schüler von Pomponio Nenna, ist der kühnste und genialste Harmoniker des 16. Jahrhunderts, den die chromatischen Experimente Vicentinos auf wirklich packende Wirkungen führten. Seine seit 1594 in sechs Büchern in Stimmen gedruckten fünfstimmigen Madrigale erschienen 1613 in Gesamtausgabe in Partitur, natürlich wie bereits 1577 die vierstimmigen Madrigale Rores zur Erleichterung ihres Studiums am Klavier oder für bloße Lektüre (nicht etwa für Dirigierzwecke).

Giovanni Giacomo Gastoldi, geb. 1556 zu Caravaggio, gest. 1622 als Kapellmeister der Hofkirche zu Mantua, ist besonders berühmt geworden und noch heute bekannt durch seine fünfstimmigen Balletti »da cantare, sonare e ballare« (1591), schrieb aber außerdem fünfstimmige Kanzonen (1581), vier Bücher fünfstimmiger Madrigale (1588—1602), sechsstimmige Madrigale (1592), achtstimmige Madrigale (»Concenti« 1604) und auch eine große Menge gediegener kirchlichen Gesangswerke (fünf- bis achtstimmige Messen 1600, achtstimmige Messen und Motetten 1607, vierstimmige Messen 1611, fünfstimmige Hymnen 1587, und viele Psalmenwerke zu vier- bis acht Stimmen 1587—1607).

Giovanni Maria Asola, geb. zu Verona, gest. 1. Okt. 1609 zu Venedig, nachdem er vorher Stellungen in Treviso (1578) und Vicenza (1581) bekleidet, gab Messen, Psalmen, Hymnen, Lamentationen, Inproperien usw. zu vier bis acht Stimmen in großer Zahl von 1570—1607 heraus, auch zwei Bücher dreistimmiger Madrigale (Le vergini 1571), und je ein Buch zweistimmiger kanonischen Madrigale 1586 und sechsstimmiger Madrigale 1605. Auch veröffentlichte er 1592 eine Sammlung Vesperpsalmen von Ipp. Baccusi, P. Bozi, G. Cavaccio, Or. Colombani, Ag. Corona, G. Croce, G. Gastoldi, D. Lauro, L. Leoni, N. Parma, P. Pontio, C. Porta und G. Vespa.

Luca Marenzio, geb. ca. 1550 zu Coccaglio bei Brescia, gest. 22. August 1599 als Organist der päpstlichen Kapelle in Rom, vorher Kapellmeister des Kardinals Este (1584) und am Hofe Sigismunds III. von Polen, ist der hervorragendste und gefeiertste Repräsentant des Madrigals im letzten Viertel des Jahrhunderts (neun Bücher fünfstimmiger Madrigale 1580—1599, sechs Bücher sechsstimmiger Madrigale 1581—1595, je ein Buch vier- bis sechsstimmiger Madrigale 1588 und vierstimmiger Madrigale 1585, auch fünf Bücher dreistimmiger Villanelle alla Napolitana 1584—1587) ist aber auch als Kirchenkomponist respektabel (fünfstimmige Madrigali spirituali 1584, ein Buch zwölfstimmiger Motetten 1615, zwei Bücher vierstimmiger Motetten 1588 und 1592, ein vollständiger Jahrgang Motetten 1588, fünf bis siebenstimmige Motetten

1616, Kompletorien und Antiphonen 1595). Einige Motetten in Neudruck in Proskes Mus. div. II, Commers Mus. sacra, Winterfelds »Gabrieli«, Madrigale bei Choron Principes de composition und bei Torchi, Arte mus. Bd. II.

Joseffo Zarlino, der große Theoretiker und Schöpfer der Harmonielehre, geb. 22. März 1517 zu Chioggia bei Venedig, gest. 14. Febr. 1590 zu Venedig, Schüler Willaerts und 1565 Kapellmeister der Markuskirche, war nicht nur als Lehrer, sondern auch als Komponist hoch angesehen; doch sind nur ein Buch sechsstimmiger Motetten (1566) und einige weitere Tonsätze in Sammelwerken und handschriftlich auf uns gekommen. Zwei Motetten 5 v. in Neudruck bei Torchi Bd. I.

Nicola Vicentino, geb. 1511 zu Vicenza, Schüler Willaerts, gest. wahrscheinlich um 1572, versuchte nicht nur als Theoretiker die Chromatik und Enharmonik der Alten wieder zu beleben, sondern trat auch als Madrigalienkomponist, mit Berufung auf Willaert als den Wiederentdecker, mit fünfstimmigen Madrigalien kühner harmonischen Führung hervor (1546; ein zweites Buch gab sein Schüler Ottavio Resino 1572 heraus). Handschriftlich sind auch ein paar chromatische Motetten erhalten.

Costanzo Antegnati, einer berühmten Orgelbauerfamilie zu Brescia zugehörig, selbst Orgelbauer, Organist am Dom zu Brescia und Verfasser einer Orgellehre (L'arte organica . . . insegna il vero modo di sonar et registrar l'organo, 1608) geb. 1557 und 1608 noch am Leben, ist als respektabler Komponist belegt durch zwei Bücher sechs- bis achtstimmiger Messen 1578 und 1589, ein Buch achtstimmiger Psalmen 1592, je ein Buch fünfstimmiger [1575] und vierstimmiger Motetten [1581, für gleiche Stimmen] sowie ein Buch vierstimmiger Madrigale 1571.

Annibale Zoilo, Römer von Geburt, 1563 Kapellmeister an der Ludwigskirche in Rom, war 1570—1581 päpstl. Kapellsänger. Von seinen Kompositionen sind das zweite Buch vier bis fünfstimmiger Madrigale 1563, sowie handschriftlich drei Messen [im päpstl. Kapellarchiv] und einige Responsorien, Motetten und Madrigale erhalten. Zoilo war Palestrinas Genosse bei der beabsichtigten Neuredaktion der Choralbücher (s. Molitors ausführliche Darstellung).

Annibale Stabile, Schüler Palestrinas, 1575 Kapellmeister am Lateran, 1576 am Deutschen Stift, 1592 an S. Maria Maggiore in Rom, gab heraus drei Bücher fünf bis achtstimmiger Motetten und drei Bücher fünfstimmiger Madrigale.

Tiburtio Massaini aus Cremona, lebte zeitweilig in Prag und Salzburg, später aber in Italien (Piacenza, Rom), gest. nicht vor 1605, veröffentlichte drei Bücher fünfstimmiger Messen (. . . 1587,

1598), sechsstimmige Messen 1595, achtstimmige Messen 1600, mehrere Bücher Motetten von vier bis zwölf Stimmen, auch ein- bis dreistimmige Gesänge mit Orgelbaß 1607, vier Bücher fünfstimmiger Madrigale 1569—1594, zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1604. Zwei Canzoni a 8 und eine a 16 (Posaunen) in Rauriis Sammelwerk von 1608.

Leone Leoni, 1588 Domkapellmeister zu Vicenza, gab heraus je ein Buch sechsstimmiger und achtstimmiger Motetten (1603, 1608), zwei Bücher zwei- bis vierstimmiger Motetten mit Orgelbaß (1606, 1608), zwei Bücher ein- bis zweistimmige dgl. (1609, 1611), achtstimmige Psalmen (1613), zehnstimmige Concerti mit Instrumenten, fünfstimmige geistliche Madrigale (1596) und fünf Bücher fünfstimmiger weltlicher Madrigale (1588—1602).

Annibale Padovano, 1552 Organist der zweiten Orgel der Markuskirche zu Venedig, seit 1566 in Graz am Hofe des Erzherzogs Karl, gehört zu den bedeutendsten Organisten seiner Zeit (vierstimmige Ricercari in Stimmen 1556, Toccate e Ricercari 1604 in Partitur gedruckt; Neudrucke in Auswahl bei Torchi L'Arte mus. in Italia Bd. III), ist aber zugleich ein gediegener Kirchenkomponist (fünfstimmige Messen 1573, fünf- bis sechsstimmige Motetten 1567); auch ein Buch fünfstimmiger Madrigale (1564) ist erhalten (auch einiges in Sammelwerken).

Antonio Mortaro, Franziskanermönch zu Brescia, Mailand und Verona, zuletzt 1606—1608 wieder in Brescia, gab heraus drei Bücher Messen, Motetten und Magnificats (. . ., 1595 und 1606), vier- bis sechsstimmige Motetten (1602), dreistimmige Motetten (1598), achtstimmige Vesperpsalmen (1599), fünfstimmige Psalmen 1603, sowie vier Bücher dreistimmiger Madrigale (Fiamme amorose 1594—1596).

Ippolito Baccusi, lebte zu Ravenna (1572), Mantua (1584) und Verona, wo er 1609 als Domkapellmeister starb. Seine Werke sind fünf Bücher vier- bis fünfstimmiger Messen 1570—1596, vier- bis achtstimmige Motetten 1579, vierstimmige Vesperpsalmen 1594, achtstimmige dgl. 1597, vierstimmige Magnificats 1597, vier Bücher fünf- bis sechsstimmiger Madrigale 1570—1587 und zwei Bücher dreistimmiger Madrigale (2. Buch 1605). Auch findet sich vieles in Sammelwerken und handschriftlich.

Ludovico Balbi, Schüler Costanzo Portas, zuerst Sänger an S. Marco zu Venedig (1570), in der Folge Kapellmeister der Franzikanerkirche zu Venedig (1578), an S. Antonio zu Padua 1585—52, gest. Ende 1604 zu Venedig, gab heraus fünfstimmige Messen 1580 und 1595, vierstimmige Motetten 1578, achtstimmige Messen und Motetten nebst einem Tedeum 1605, ein zwölfstimmiges

Kompletorium 1609, ein- bis achtstimmige Ecclesiastici concentus (Konzerte mit Instr. 1606) sowie mehrere Bücher Madrigale (vierstimmige 1570, Capricci 6 v. 1586, Musicale esercitio 5 v. 1589).

Nur kurz genannt seien noch die Italiener: Vincenzo Bell' Haver, Schüler von Andrea Gabrieli, 1556 Organist der zweiten Orgel der Markuskirche, gest. 1588 (nur das zweite Buch fünfstimmiger Madrigale erhalten); Girolamo Belli, am Hofe zu Mantua (drei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1583—1593, vier Bücher fünfstimmiger Madrigale 1584—1617, sechsstimmige Motetten 1585, achtstimmige Motetten 1589, zehnstimmige Motetten 1594, fünfstimmige Psalmen und Magnificats 1610); Giulio Belli zuletzt [1611] in Imola (achtstimmige Messen und Motetten 1595, fünfstimmige Messen 1597, vierstimmige Messen 1599, vier- bis achtstimmige Messen mit Orgelbaß, achtstimmige Vesperpsalmen 1596, fünfstimmige dgl. 1598, sechsstimmige dgl. 1598, vier- bis zwölfstimmige Motetten und Marienlitaneien 1610, achtstimmige Kompletorien usf. 1605, zwei- bis dreistimmige Kirchenkonzerte, auch je zwei Bücher fünf- bis sechsstimmiger und vierstimmiger Madrigale); Lelio Bertani zu Brescia (fünfstimmige Madrigale 1584, dreistimmige Madrigali spirituali [mit solchen von C. Antegnati] 1585); Giovanni Cavaccio in Bergamo, gest. 11. Dez. 1626 (fünfstimmige Madrigale 1583, dreistimmige Kanzonetten 1592, fünfstimmige Totenmessen 1611, Hymnen, Magnificats, Psalmen usw. sowie mehrstimmige Instrumentalwerke [Ricercari, Kanzonen, Tänze] in Stimmen 1597—1626), Alessandro Striggio am Hofe zu Florenz, zuletzt in Mantua (zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1560 und 1571, fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale 1560—1597; Il cicalamento delle donne, Caccia usw. 1567 [Programmusik à la Jannequin], auch mehrere dramatische Intermedien); Antonio Scandelli, geb. 1517 zu Brescia, gest. 18. Jan. 1580 als Hofkapellmeister zu Dresden (seit ca. 1550 angestellt), war jedenfalls der erste italienische Kapellmeister in Deutschland (zwei Bücher Canzoni Napolitane 1566 und 1577, aber außerdem mehrere Bücher deutscher mehrstimmigen Lieder, handschriftlich und in Sammelwerken auch Motetten); Valerio Bona in Vercelli, Mailand, Brescia und Verona um 1590—1620 (außer den beiden theoretischen Werken [vgl. Literatur] ein- und mehrchörige Messen und Motetten, Psalmen usw., auch fünfstimmige Madrigale und dreistimmige Kanzonetten, sowie doppelchörige Instrumentalkanzonen »in Echo« 1614); Giovanni Ferretti 1575—1585 in Ancona (fünf Bücher Canzoni alla Napoletana 1573—1580, einige Motetten in Sammelwerken); Vincenzo Galilei, der Theoretiker (vgl. Literatur) gab außer den Beispielen des »Fronimo« einen

Band Lautenarrangements (1563) und zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale heraus (1574—1587); Giovanni de Antiquis in Bari (1574 drei Sammlungen von Werken von Komponisten aus Bari [Villanellen und Kanzonetten]), Francesco Bianchiardi in Siena (fünfstimmige Madrigale 1597, dreistimmige Kanzonetten 1606, vier Bücher vier- bis achtstimmiger Motetten 1596 und 1608, vier- bis achtstimmige Messen 1605, vierstimmige Vesperpsalmen 1601); Giulio Bonagiunta in Venedig (1565—1568 dreistimmige Kanzonetten und fünfstimmige Madrigale), Arcangelo Borsaro (achtstimmige Psalmen 1602, ein- bis achtstimmige Kirchenkonzerte 1605, drei- bis vierstimmige Kanzonetten 1587—1590), Cristofano Malvezzi geb. 27. Juni 1547 in Lucca, 1571 Hofkapellmeister in Florenz, gest. Dez. 1597, der Lehrer Jacopo Peris (dreist. Madrigale 1583, sechsst. Madrigale 1584, Intermedien); Pietro Pontio geb. 25. März 1532 zu Parma, gest. 27. Dez. 1596 als Kirchenkapellmeister daselbst (zwei Schriften über den Kontrapunkt; vgl. Literatur, drei Bücher fünfstimmiger Messen, zwei Bücher fünfstimmiger Motetten, Magnificats, Hymnen usw.); Nicolo Parma zu Novara und Mantua (fünfstimmige Madrigale [zweites Buch 1592], acht- bis zwölfstimmige Motetten 1606); Alessandro Orologio in Dresden und Wien (1586—1616 zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale, zwei Bücher dreistimmiger Kanzonetten, sechsstimmige Intraden 1597); Dom. Micheli in Bologna (fünfstimmige Messen 1584, fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale 1564—1581); Alessandro Marini aus Venedig, 1579 Kanonikus am Lateran (zwei Bücher vier- bis sechsstimmiger Vesperpsalmen 1578—1587, sechsstimmige dgl. 1579, Completorium 12 v. 1596, fünfstimmige Madrigale 1571, sechsstimmige Madrigali spirituali 1597); Flaminio Oddi, wahrscheinlich päpstl. Kapellsänger (vierstimmige Madrigali spirituali 1608, in päpstl. K.-A. drei sechsstimmige Messen und eine fünfstimmige Messe); Giov. Maria Rosso, [Il Rosso], 1567 am Hofe zu Mantua (vierstimmige Motetten 1567, vierstimmige Madrigale 1567, im päpstl. K-A. handschriftlich die sechsstimmige Messe »Ultimi mei sospiri); Jusquinus de Sala, 1575 Lautenist der bayrischen Hofkapelle, ist nur mit einigen Motetten in Sammelwerken 1575—1585 und einer handschriftlichen achtstimmigen Messe Ave regina coelorum im päpstl. Kapellarchiv vertreten; Joseffo Guami aus Lucca, 1575 herzogl. Kapellorganist zu München, 1588 an der zweiten Orgel der Markuskirche in Venedig, 1595 Kathedralorganist zu Lucca (drei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1565—1584 und fünf- bis zehnstimmige Motetten 1585) ist aber besonders wichtig als Komponist von Instrumentalwerken (Canzonette alla francese f. Orgel, 1601, vier- bis achtstimmige Canzonette francesi

1612 auch in Sammelwerken); sein Bruder Francesco Guami 1568—1580 Posaunist der Münchner Kapelle, später in Venedig, gab 1588—1598 drei Bücher vier- bis sechsstimmiger Madrigale und ein Buch zweistimmiger Ricercari heraus; Damiano Scarabelli aus Bologna, Schüler von Andrea Rota, 1592 Kapellmeister in Mailand (fünf- bis achtstimmige Motetten 1592, vier- bis zwölfstimmige Magnificats 1597); Francesco Portinaro in Padua (drei Bücher fünf- bis achtstimmiger Motetten 1548, 1568, vier Bücher fünfstimmiger Madrigale 1550—1560, vierstimmige dgl. 1560, sechsstimmige dgl. 1568); Giov. Leonardo Primavera, 1573 Kapellmeister der span. Gesandtschaft in Mailand (drei Bücher fünf- bis sechsstimmiger Madrigale 1565—66, drei Bücher dreistimmiger Napoletanen 1565—1570); Giulio Giusberti Eremita (zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1587—1589, sechsstimmige Madrigale 1584); Simone Molinaro in Genua (drei Bücher fünfstimmiger Motetten 1597—1609, ein- bis vierstimmige Kirchenkonzerte mit Orgelbaß 1605 und 1612, fünfstimmige Madrigale 1599, drei- bis vierstimmige Kanzonetten 1595, auch ein Lautenwerk 1599 und eine zweibändige Sammlung von sechsstimmigen Madrigalen verschiedener 1600); Agostino Martini, 1579 päpstlicher Kapellsänger, gest. 30. April 1605 (im päpstl. Kapellarchiv zwei Messen und eine Motette); Camillo Zanotti (Joanotti) aus Cesena, 1586 Vizekapellmeister Rudolfs II. in Prag (fünfstimmige Messen 1588, drei Bücher Madrigale 5—6 v. 1587—1589, fünf- bis zwölfstimmige ital. und lat. Madrigale Nürnberg 1590); Pietro Vinci aus Nicosia, 1571 Kapellmeister in Bergamo, 1581 in Nicosia, gest. 1584 (fünf- bis achtstimmige Messen 1575, vierstimmige 1581, zwei Bücher fünfstimmiger Motetten [—1572], vierstimmige Motetten 1578, achtstimmige Motetten 1582, fünfstimmige Sonetti spirituali 1580, sieben Bücher fünfstimmiger Madrigale 1563—1584, zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1571—1579, Musica a 2 voci, 2. Aufl. 1586); Cesare Tudino aus Adria (fünfstimmige Messen 1589, fünfstimmige Motetten 1588, vier- bis achtstimmige Magnificats 1590, Madrigali a note bianche et negre cromatiche 4—8 v. 1554, fünfstimmige Madrigale 1564).

B. Niederländer und Franzosen.

Orlandus de Lassus, (Orlando di Lasso) steht ähnlich als alles überstrahlende Sonne an der Spitze der niederländisch-französischen Meister der Epoche wie Palestrina an der Spitze der italienischen und spanischen: Lasso ist 1532 zu Mons (Hennegau) geboren, war zuerst daselbst Chorknabe, dann aber mit Zustimmung der Eltern am Hofe Ferdinands Gonzaga in Sizilien und Mailand bis

zur Mutation (ca. 1550). Nach mehrjährigen Wanderungen in Frankreich und England, die in Antwerpen endeten, wurde er 1556 nach München in die Hofkapelle Alberts V. berufen, deren Kapellmeister er von 1560 bis zu seinem Tode, 14. Juni 1594 (vier Monate nach Palestrina) war. Eine außergewöhnliche wahrhaft erstaunliche Fruchtbarkeit qualifiziert Lasso als exzeptionelles Genie. Lasso ist neben Palestrina der Hauptrepräsentant des von allen Schlacken gereinigten durchimitierenden a cappella-Vokalstils, der keine von der Wahrheit, Reinheit und Vollkraft des Ausdrucks ablenkenden Nebenabsichten verfolgt. Wenn er auch nicht ganz auf übernommene Cantus firmi und kanonische Führungen verzichtet, so sind dieselben noch nicht mehr ostentativer Endzweck sondern harmloses Beiwerk, das ein Meister seiner Qualität zum leichtgefälligen Schmucke umwandelt. Lasso ist gleich bewundernswert in seinen mit Wohllaut durchtränkten, die mannigfachsten Nuancierungen religiösen Empfindens überzeugend ausdrückenden kirchlichen Werken wie in seinen weltlichen Gesängen mit ihrem kecken Wurf und ihrer warm pulsierenden Lebensfreudigkeit. Wie hoch er bei Lebzeiten geschätzt wurde, beweist die 1560—1570 für den Herzog angefertigte Prachthandschrift seiner sieben Bußpsalmen, desgleichen die Prachtausgabe einer Auswahl seiner Werke »Patrocinium musices« (sechs Teile 1573—1589). Kaum ein zweiter Komponist ist in Neudrucken so reich bedacht wie Lasso und mit Recht tritt eine monumentale Gesamtausgabe seiner Werke (auf 60 Bände berechnet) neben die der Werke Palestrinas. Man beziffert allein die Zahl der Motetten Lassos auf 1200 (516 stehen in Magnum opus musicum von 1604), die der Magnificats auf 100, die der Messen auf mehr als 50. Aber mit den sieben Büchern Madrigale zu fünf, sechs- und vier Stimmen, die 1555—1587 erschienen, zwei Büchern fünfstimmiger deutschen Liedlein 1567 und 1572 und den vier- bis fünfstimmigen französischen Chansons in Sonderdrucken 1564 (Susato), 1564 (Phalèse) usw. und in Sammelwerken steht er auch auf diesem Gebiete in der ersten Reihe. Daß er freilich inbezug auf die Wahl der Texte seiner Zeit Tribut zollte und keinerlei Prüderie kannte, soll nicht verschwiegen werden. Der Wunsch des Herausgebers einer von Frivolitäten »gereinigten« Ausgabe seiner Chansons v. J. 1582 (vgl. Ambros, Gesch. III. 333), daß Lasso der Welt eine »züchtige« französische Musik schenken möge, blieb unerfüllt. Neben Lasso stehen zunächst als Hauptrepräsentanten der niederländisch-französischen Kunst:

Claude Goudimel geb. ca. 1505 zu Besançon, Ende August 1572 als Hugenott zu Lyon ermordet, hat lange als Lehrer Palestrinas in Rom gegolten, ist aber wahrscheinlich zeitlebens in Frankreich

geblieben. Daß er früh zu den Hugenotten in Beziehung stand, beweist seine mehrmalige Komposition der Marot-de Bèzeschen Psalmenübertragungen mit den Melodien Guill. Francs und Loys Bourgois', zuerst seit 1551 bei Duchemin gedruckt, seit 1588 auch bei Ballard; Neudruck in Experts Renaiss. franç.). Die ersten Chansons Goudimels brachte Duchemin, mit dem er zeitweilig assoziiert war, 1549; außerdem erschienen noch Magnificats 1553, Kompositionen horazischer Oden 1555, vier Messen 1558 und weitere Motetten, Magnificats, einer Messe usw. und viele Chansons in Sammelwerken.

Jachet de Wert, geb. 1536, gest. 23. Mai 1596 zu Mantua, wo er seit ca. 1566 Hofkapellmeister war, aber schon länger der Hofkapelle angehörte, (vorher einige Zeit in Reggio, daher auch Giachetto da Reggio) ist besonders als Madrigalienkomponist eine der hervorragendsten Erscheinungen seiner Zeit (elf Bücher fünfstimmige Madrigale 1558—1595, vierstimmige Madrigale 1561, fünfstimmige Villanellen 1589), war aber auch als Kirchenkomponist angesehen (zwei Bücher sechsstimmige Motetten 1581—1582, fünfstimmige Motetten 1566).

Claude (Claudin) Lejeune, geb. ca. 1530 zu Valenciennes, taucht 1554 in Phalèses Chansons-Sammlung als Komponist auf und ist 1602 verstorben, da alle weiter erschienenen Werke von seiner Schwester Cécile Lejeune und seinem Neffen L. Nardo herausgegeben sind. Lejeune gehört als Chanson-Komponist zu den speziellen Nachfolgern Jannequins in der Komposition der großen Chanson; er schrieb sogar zu Jannequins »Chant de l'alouette« und »Chant du rossignol« eine fünfte Stimme; vgl. den Neudruck seines »Printemps« [2—8 v. 1603] bei Expert, Renaiss. Bd. 12—14. In demselben Werke erscheint er (wie 1586 Jacques Mauduit) als Komponist von Dichtungen Baïfs mit strenger Skansion (in allen Stimmen gleicher Rhythmus, Note gegen Note). Wichtiger sind seine vierstimmigen Kompositionen einiger französischer Psalmübertragungen (1564), denen weitere bei Lebzeiten und nach seinem Tode folgten, zwei- bis siebenstimmige [Dodecachorde] 1598, dreistimmige 1607—1610, vor allem die vollständige vier- bis fünfstimmige Bearbeitung der Melodien Guillaume Francs zu Marot-de Bèzes Psalmen, die (auch mit Lobwassers deutscher Übersetzung) weiteste Verbreitung fand. Lejeune steht damit als ebenbürtiger Genosse neben Goudimel unter den ersten hugenottischen Komponisten. Im Jahre des Edikts von Nantes (1598) figuriert er aber sogar mit dem Titel eines königlichen Kammerkomponisten. Chansons und italienische Madrigale erschienen unter dem Titel Mélanges 1585 (4—10 v.) und 1612 (Nachlese), weitere französische 1610 als »Octonaires de la vanité et inconstance du monde«, vier- bis fünfstimmige Airs 1594,

drei- bis sechsstimmige dgl. 1608, eine fünf- bis sechsstimmige Messe 1607.

Philippe de Monte, geb. 1521 zu Mecheln, gest. 4. Juli 1603 zu Wien, wohin er 1568 wahrscheinlich auf Empfehlung des ihm befreundeten Orlando Lasso als kaiserl. Kapellmeister Maximilians II. berufen wurde und auch unter Rudolf II. blieb. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Monte vor seiner Anstellung in Italien gelebt hat, da er bereits seit 1554 in die erste Reihe der Komponisten italienischer Madrigale tritt (19 Bücher 5 v. 1554—1598, acht Bücher sechsstimmige Madrigale 1565—1594, vier Bücher vierstimmige Madrigale 1562—1581, dreistimmige Madrigale 1582, »La fiammetta« Kanzonen und Madrigale 7 v. 1599, »Il pastor fido« dgl. 1600; dazu noch zwei Bücher sechsstimmiger [1583 und 1589] und zwei Bücher fünfstimmiger Madrigali spirituali [1581 und 1593]), denen mit französischen Texten nur ein Buch fünf- bis siebenstimmiger »Chansons, Odes et Sonnets de Pierre Ronsard« (Phalèse 1575) und einige Chansons in Sammelwerken (Le Roy & Ballard 1569) gegenüberstehen. Aber Monte ist auch als Kirchenkomponist ein würdiger Genosse von Lasso und Palestrina (sieben fünf- bis achtstimmige Messen 1587 [1557?], Missa »Benedictus« 6 v. 1579, vier- bis fünfstimmige Messen 1588, sechs Bücher fünf- bis sechsstimmige Motetten 1569—1574 und zwei Bücher sechs- bis zwölfstimmige Motetten 1585—1587, die fünfstimmige Messe Mon cuer se recommande à vous 1590 (in Lindners Corollarium) und weitere Messen und Motetten handschriftlich. Neudruck außer bei Maldeghem spärlich.

Philippe Rogier aus Arras, 1589 Vizehofkapellmeister Philipps II. in Madrid, 29. Febr. 1596, gab 1595 sechs Bücher vier- bis achtstimmige Motetten heraus (nur das erste und sechste erhalten); fünf Messen veröffentlichte 1598 sein Schüler Gery de Ghersem (nebst einer eigenen).

Alexander Uttendal, niederländischer Herkunft, gest. 1581 als Kapellmeister Erzherzog Ferdinands in Innsbruck, war hauptsächlich Kirchenkomponist (sieben Psalmi poenitentiales 4 v. 1570, drei Bücher fünf- bis sechsstimmige Motetten 1571—1577, fünf- bis sechsstimmige Messen nebst vierstimmigen Magnificats 1573), gab aber auch ein Buch vier- bis fünfstimmige deutsche Lieder heraus (1574).

Hubert Waelrant geb. 1517 zu Tongerloo, gest. 19. Nov. 1595 zu Antwerpen als Inhaber einer Musikschule und Verleger, gab 1554—1558 heraus: sechs Bücher fünf- bis sechsstimmige Motetten, fünfstimmige Madrigale, drei Bücher vierstimmiger Chansons und ein Buch dreistimmiger Chansons eigener Komposition.

Jacques Mauduit, geb. 16. Sept. 1557 zu Paris, gest. daselbst 21. Aug. 1627, befreundet mit A. de Baïf, komponierte dessen

Chansons mesurées 1586 und ein fünfstimmiges Requiem für Ronsard (gedruckt in Mersennes Harm. universelle 1637, auch in der Allg. M. Ztg. 1842).

Rinaldo del Mel aus Schlettstadt, 1500 Hofkapellmeister in Lissabon, später in Italien, gab 1581—1595 fünf Bücher vier- bis zwölfstimmiger Motetten und mehrere Bücher drei- bis sechsstimmiger Madrigale heraus.

Cornelius Verdonck, geb. 1563 zu Turnhout, 1584 in der spanischen Hofkapelle, gest. 4. Juli 1625 zu Antwerpen, gab heraus: fünfstimmige französische Chansons (1599) und sechsstimmige italienische Madrigale (1603); handschriftlich und in Sammelwerken sind auch Motetten erhalten.

Matthaeus Lemaistre, niederländischer Abkunft (aus Lüttich?), 1544—1568 Hofkapellmeister zu Dresden, gest. daselbst Anfang 1577, gab heraus: geistliche und weltliche deutsche vier- bis fünfstimmige Lieder (1566), dreistimmige lateinische und deutsche Kirchengesänge 1577, fünfstimmige Motetten 1570 und dreistimmige Schulgesänge (1563).

Jacques de Kerle, geb. zu Ypern, Kapellmeister des Kardinals Otto von Truchseß in Rom und Augsburg mindestens seit 1562, um 1583 Kapellmeister Rudolfs II., 1585 Kanonikus zu Cambrai gab heraus: vier- bis fünfstimmige Messen und Tedeums 1572, 1576, 1583, fünf- bis sechsstimmige Motetten 1571, 1572, 1575, zwei- bis fünfstimmige Motetten 1573, fünf- bis achtstimmige Motetten 1585, auch vier- und fünfstimmige Madrigale 1570.

Jakob Regnart, niederländischer Herkunft aber seit seinen Knabenjahren in der Wiener Hofkapelle, 1579 Unterkapellmeister Rudolfs II. in Prag, 1582 am Hofe Erzherzog Ferdinands in Innsbruck, gest. um 1600. Seine Werke sind: fünf- bis zehnstimmige Messen (1599 und 1603), vier- bis achtstimmige Motetten (1575, 1577, 1588, 1605), fünfstimmige italienische Kanzonen (1574—1581, deutsch von Abr. Ratz als »Threni amorum« 1595); deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Napoletanen und Villanellen (drei Teile dreistimmige 1576—1578, vierstimmige 1591, fünfstimmige 1580).

Jean de Cleve, Niederländer 1563—1576 in Wien und Prag, 1576 in Augsburg, wo er 14. Juli 1582 starb, Komponist gediegener vollstimmiger Motetten (vier- bis sechsstimmige Cantiones sacrae, zwei Bücher 1559, vier- bis zehnstimmige dgl. 1570, Messen handschriftlich).

Jaques Vaet, Niederländer, kam früh nach Wien, wurde 1564 kaiserl. Kapellmeister, und starb 8. Jan. 1567 (fünfstimmige Motetten 1562, vieles in Sammelwerken).

Rogier Michael, geb. zu Mons, kam 1575 als Sänger in die Ansbacher Hofkapelle, 1575 an die Dresdener, wurde 1587 Hof-

kapellmeister, gest. wahrscheinlich 1618. Es ist bemerkenswert wegen seiner vierstimmigen Bearbeitungen protestantischer Choräle (1593); außerdem gab er ein sechsstimmiges Tedeum (1595) und fünfstimmige Motetten (1603) heraus. Handschriftlich sind einige weitere Kirchenkompositionen erhalten.

Andreas Pevernage, geb. 1543 zu Courtrai, gest. 30. Juli 1591 in Antwerpen als Chordirektor an Notre Dame, gab 1574—1579 sechs Bücher vier- bis achtstimmiger Chansons und ein Buch sechs- bis achtstimmiger Motetten heraus; nach seinem Tode erschienen: fünf- bis siebenstimmige Messen 1593, vier- bis sechsstimmige Hymnen 1604 und ein Buch fünf- bis achtstimmiger Motetten. Auch veröffentlichte er eine Sammlung Madrigale verschiedener Komponisten (Harmonie céleste 1583).

Charles Luython, geb. zu Antwerpen, gest. im Aug. 1620 als Hoforganist in Prag, gab heraus drei- bis siebenstimmige Messen 1609, sechsstimmige Motetten 1603, sechsstimmige Lamentationen 1604 und fünfstimmige Madrigalien 1582. Orgelkompositionen fehlen fast ganz.

Ferdinand de Lassus, der älteste Sohn des Orlandus, gest. 27. Aug. 1609 als Hofkapellmeister in München, gab sechsstimmige Motetten heraus (1588); nach 1622 erschien noch ein Band achtstimmige Kompositionen (Apparatus musicus, eine Messe, Magnificat, Litanei usw).

Rudolph de Lassus, der zweite Sohn des Orlandus, 1587 Organist der Münchener Hofkapelle, gest. 1625, gab heraus sechsstimmige Motetten 1600, vierstimmige Motetten 1606, auch Marienantiphonen, Kirchenkonzerte usw. mit Generalbaß.

Nur kurz erwähnt seien noch: Jean Guyon zu Chartres um 1556 (Messen und Motetten), Alard du Gaucquier [Nuceus] aus Lille, seit 1564 in Wien, 1589 Kapellmeister (vier- bis sechsstimmige Magnificats, fünf- bis achtstimmige Messen 1581); Noë Faignient (vier- bis sechsstimmige Chansons, Madrigale und Motetten Lib. I 1568); Antoine de Baïf, der Dichter, geb. 1532 zu Venedig, gest. 19. Sept. 1589 zu Paris (seine Chansons und seine Lautentabulaturwerke sind nicht erhalten); Simon de Bonefont in Clermont (fünfstimmige Totenmessen 1556), Alexandre Milleville in Ferrara, 1552 päpstl. Kapellsänger, 1575 Hoforganist in Ferrara, gest. 1589 (fünfstimmige Motetten 1584, zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale 1575 und 1584, sechsstimmige Madrigale 1584). Jean Pennequin in Arras (1583 vier- bis achtstimmige Chansons); Jean Pionnier, 1578 Nachfolger C. Portas als Kapellmeister am Dom zum Loreto (fünfstimmige Motetten 1548), Maître Jan Louys, um 1576 in der königl. Kapelle zu Brüssel (fünfstimmige Psalmen 1555), Lambert de Sayve, Niederländer, gest. im Febr. 1514 als Kaiserl.

Kapellmeister in Prag (vier- bis sechszehnstimmige Motetten 1612, vierstimmige deutsche Lieder 1602, fünfstimmige Napoletanen 1582), Severin Cornet aus Valenciennes, 1577 Gesanglehrer an Notre Dame zu Antwerpen gest. ca. 1582 (vierstimmige Canzonette napolitane 1563, fünf- bis achtstimmige Chansons 1581).

C. Deutsche.

Hans Leo [von] Haßler, geb. 1564 zu Nürnberg, Schüler von Andrea Gabrieli in Venedig, 1585 Organist Christoph Fuggers, 1601 an der Frauenkirche zu Nürnberg, war zeitweilig Hoforganist Rudolfs II. in Prag (geadelt), 1608 am sächsischen Hofe und starb 8. Juni 1612 in Frankfurt am Main, wohin er sich im Gefolge Georgs I. von Sachsen begeben. Durch Haßler kommt die doppelchörige Schreibweise der Schule Willaerts auch nach Deutschland (vier- bis achtstimmige Messen 1599, vier- bis achtstimmige Cantiones sacrae 1591 [Neuausgabe von Gehrmann in den Denkmälern deutscher Tonkunst], Sacri concentus 5—12 v. 1601 [Neuausgabe von Rud. Schwartz in den Denkm. deutscher Tonkunst], vierstimmige Psalmen fugweis 1607 [Neuausg. von Kirnberger 1777], dgl. »simpliciter« 1608 [Neuausgabe von Teschner], siebenstimmige Litanei [doppelchörig] 1619); doch stehen seine weltlichen Kompositionen ebenbürtig neben den geistlichen (vierstimmige Kanzonetten 1590, fünf- bis achtstimmige Madrigale 1596, vier- bis achtstimmige Messen, Newe deutsche Gesang 1596, »Lustgarten newer deutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden« 1601 [Neuausgabe von Eitner, Publ. Bd. 15], »Venusgarten . . . Täntze teutscher und polnischer Art« 1615). Seine Brüder sind Jakob Haßler, 1601 Hohenzollernscher Kapellmeister, 1602 Hoforganist zu Prag (vierstimmige Magnificats 1601, sechsstimmige Madrigale 1600) und Kaspar Haßler, Organist zu Nürnberg, gest. 1618 (Motetten in dem Sammelwerke Sacrae symphoniae diversorum, Nürnberg 1598).

Johann Eccard, geb. 1553 zu Mühlhausen in Thüringen, gest. 1611 in Berlin, Schüler des Orlando Lasso in München, 1578 in Diensten Jakob Fuggers in Augsburg, seit 1579 herzogl. preuß. Vizekapellmeister in Königsberg, 1588 Kapellmeister, seit 1608 in Berlin. Eccard ist einer der bedeutendsten protestantischen Kirchenkomponisten (Geistliche Lieder auf den Choral mit fünf St. 1597), Preußische Festlieder fünf- bis achtstimmig, 1642 von Stobäus herausgegeben [Neuausgabe von Teschner]), gab aber auch mehrere Bücher deutscher weltlichen Lieder heraus (Neue deutsche Lieder mit vier bis fünf Stimmen 1578 und Newe geistliche und weltliche Lieder mit fünf und vier Stimmen 1589 [Neuausgabe von Eitner, Publ. Bd. 25]).

Jakobus Gallus (Handl, eigentlich Petelin), geb. 31. Juli 1550 in Raifnitz (Unterkrain), gest. 24. Juli 1591 als Kantor der Johanniskirche zu Prag, einer der hervorragendsten Zeitgenossen von Palestrina und Lasso (sieben- bis achtstimmige Messen 1580, Musicum opus harmoniarum 4—8 et plur. v. [vier Teile 1586—1590, 1. Teil in Neudruck i. d. Denkm. d. T. i. Ö. VI. 1], Moralia 5—8 v. 1586, Harmoniae variae 4 v. 1591, Harmoniae morales 4 v. 1589—1590, Sacrae cantiones 4—8 et plur. v. 1597, Gesamtausgabe der Motetten 1610). (Vgl. S. 302 Joh. Gallus und Gero.)

Ludwig Daser, geb. 1525 in München, 1552—1559 daselbst Hofkapellmeister (bis zur Berufung Lassos), 1571 Hofkapellmeister in Stuttgart, gest. 27. März 1589, ist nur durch eine vierstimmige Passion im Patrocinium musices 1578 bekannt; doch sind viele Messen, Motetten usw. handschriftlich erhalten.

Gallus Dreßler, 1558—1580 Kantor in Magdeburg, gab heraus: sieben Bücher vier- und mehrstimmiger Motetten und Psalmen 1562—1574, vierstimmige Magnificats 1571 und vierstimmige deutsche Lieder 1575.

Philipp Dulichius, geb. 1562 zu Chemnitz, gest. 25. März 1631 als Stadtkantor zu Stettin, wahrscheinlich ein Schüler von Andrea Gabrieli, war ein gediegener Meister des mehr als vierstimmigen Satzes (Novum opus musicum zwei Teile 1598—1599, Centuriae 8 et 7 v. vier Teile 1607—1612 [1. Teil in Neuausgabe von Rud. Schwartz in den Denkm. deutscher Tonkunst Bd. 31], fünf- bis sechsstimmige Motetten 1589, achtstimmige 1590, siebenstimmige 1593, fünfstimmige 1593 u. a.).

Christoph Demantius, geb. 1567 zu Reichenberg in Böhmen, gest. 20. April 1643 als Kantor zu Freiberg i. S., gab außer mehreren theoretischen Schriften (vgl. Literatur) heraus: fünf- bis achtstimmige Messen, Introiten und Prosen 1619, vier- bis sechsstimmige Magnificats und Psalmen 1602, sechsstimmige Motetten 1610, ein sechsstimmiges Tedeum 1618, eine deutsche sechsstimmige Passion nach Johannes 1620; ferner mehrere Bücher deutscher weltlichen Lieder (1595 [fünfstimmig], 1615 [fünfstimmige Bearbeitung dreistimmiger Lieder von Hier. Gregor Lang], 1600 [sechsstimmige Kriegslieder], 1609 [sechsstimmige Kanzonetten und Villanellen], sowie vier- bis sechsstimmige Tanzstücke (1601 und 1609).

Kurz genannt seien noch Hier. Gregor Lange (Langius) aus Havelberg, Kantor zu Frankfurt a. O., gest. 1. Mai 1587 zu Breslau (vier- bis achtstimmige Motetten 1584 und 1584 und dreistimmige deutsche Lieder 1584 und 1586); Jakob Meiland, geb. 1542, gest. 1577 als Hofkapellmeister zu Celle, vorher in Ansbach (vier- bis sechsstimmige Motetten 1564, 1576, 1577, deutsche vier- bis fünf-

stimmige Lieder 1569 und in Sammelwerken); Thomas Mancinus, 1591 bischöfl. Halberstädter und herzogl. braunschweigischer Kapellmeister (Bicinien 1607 und deutsche vier- bis fünfstimmige Lieder 1588); Johann Bach (Bachy, Bacchi) 1554 Altist der Wiener Hofkapelle (vier- bis achtstimmige Motetten und Chansons in Sammelwerken), Cornelius Freund, Kantor in Zwickau, gest. 1591, (protestantische Kirchengesänge nur handschriftlich erhalten [»Weihnachtslieder« in Neudruck von Georg Göhler]); Anton Goßwin, seit 1568 in der Münchner Hofkapelle, später in Freising Hofkapellmeister (dreistimmige deutsche Lieder 1581, Messen und Motetten handschriftlich), David Köler in Zwickau (fünf- bis sechsstimmige Psalmen 1554, nur handschriftlich); Abraham Schade (Schadaeus, 1614 Kantor zu Torgau, ist nur zu nennen als Herausgeber des großen Motettenwerkes Promptuarium musicum (1611—1613, 384 fünf- bis achtstimmige Motetten verschiedener); Paul Schede [Melissus] in Heidelberg (vier- bis fünfstimmige Motetten 1566 u. a.), Konrad Hagius [von Hagen] 1589 in Düsseldorf am Cleveschen Hofe, später in Heidelberg usw. (vierstimmige Psalmen 1589, deutsche dreistimmige Lieder 1604, vier- bis sechsstimmige Instrumentalstücke 1617) usw.; Thomas Walliser, geb. 1568 in Straßburg, gest. daselbst 26. April 1648 als Musikdirektor am Münster (vier- bis siebenstimmige Motetten und geistl. Lieder 1611, 1613, 1614, 1625).

D. Engländer.

Die nach der Zeit Dunstaples für längere Zeit in den Hintergrund getretenen Engländer (vgl. aber S. 295 ff.) treten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich wieder mehr hervor und greifen um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert sogar wieder in die allgemeine Entwicklung bedeutsam ein, besonders auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Für diese Übersicht genüge eine Voranstellung der bedeutendsten Namen der Palestrina-Epoche, an welche die übrigen Komponisten des ganzen Jahrhunderts mit kurzer Erwähnung angeschlossen werden. Durchweg haben wir es nun auch in England mit Komponisten zu tun, welche den durchimitierenden Vokalstil der Schule Okeghems angenommen haben und ihn mit anerkennenswertem Geschick handhaben.

John Merbecke, Organist der Georgskapelle zu Windsor, gest. 1585, gab 1550 den Common prayer noted heraus, das erste an die gregorianischen Melodie anschließende anglikanische Gesangbuch, das grundlegend wurde.

Christopher Tye ist etwa 1500 geboren, war 1512 Chorknabe am Kings College in Cambridge, 1541 Organist zu Ely, gest. 1572.

1553 wurden seine »Actes of the apostles« (englische metrische Übersetzungen aus der Apostelgeschichte in mehrstimmigem schlichten Tonsatze) gedruckt; handschriftlich sind erhalten Motetten (Anthems), die Messen »Euge bone« 4 v. und »Westron wynde« 6 v. Neudrucke seiner Werke finden sich seit Barnards Church-music (1641) in allen Sammlungen älterer englischer Komponisten (Boyce, Page, Rimbault); die Messe »Euge bone« gab Arkwright in der Old englisch edition heraus (1893 mit biogr. Einleitung). Tyes Satz ist der imitierende, der aber auch schon 1516 bei Sampson und Benedictus de Opitiis (vgl. S. 296) da ist. Wenn Wooldridges Vermutung das rechte träfe, daß letzterer mit Benedict Ducis identisch wäre, so könnte man vielleicht in diesem den Lehrmeister des neuen Stils für die Engländer vermuten.

Thomas Tallis, geb. vor 1520, war Organist der Abtei Waltham, die 1540 aufgehoben wurde, in der Folge Mitglied der Kgl. Vokalkapelle und Hoforganist, gest. 23. Nov. 1585 in London. 1575 erhielt er mit W. Byrd ein Patent für Musikdruck; die Firma gab sogleich einen Band 5—6 Motetten der beiden Inhaber heraus (1575). Andere Werke Tallis' finden sich in John Days Morning and evening prayer. Seine berühmte 40stimmige Motette »Spem aliam non habui« (für acht fünfstimmige Chöre) wurde 1836 von Oliphant und neuerdings von A. H. Mann, seine Services, Anthems und Hymns von E. F. Rimbault u. a. herausgegeben. Ein vollständiges Verzeichnis seiner erhaltenen Werke gibt Groves Lexikon. Die ersten Virginalbücher enthalten Arrangements von Tonsätzen Tallis'.

William Byrd, Schüler von Tallis, ist 1543 zu London geboren wurde 1563 Organist zu Lincoln und 1570 Mitglied der Kgl. Vokalkapelle und blieb in dieser Stellung, obgleich er Katholik war, bis zu seinem Tode 4. Juli 1623 zu London. Außer den Werken von 1575 (s. oben unter Tallis) erschienen von ihm zwei Bücher fünf- bis sechsstimmiger Motetten 1589—1591, zwei Bücher drei- bis fünfstimmiger Gradualien 1607, drei- bis fünfstimmige Messen (o. J.), Psalmen und geistliche Lieder 5 v. 1508, dreistimmige geistliche und weltliche Madrigale [auch für Instrumente] 1611. Dazu kommt vieles handschriftlich Erhaltene, besonders viele Orgel- bzw. Virginalstücke (70 im Fitz William-Virginalbook). Auch Byrd und Tallis sind in den Sammelwerken englischer Kirchenmusik seit Barnard vertreten. Sein Sacrae Cantiones von 1585 und eine fünfstimmige Messe gab Rimbault neu heraus.

Robert Whyte, geb. ca. 1540, wahrscheinlich Schüler Tyes, jedenfalls 1561—1567 sein Nachfolger als Kathedralorganist zu Ely, starb Anfang Nov. 1574 als Organist der Westminster-Abtei. Von seinen gediegenen Kirchenkompositionen sind nur ein paar Anthems

bisher veröffentlicht (ein fünfstimmiges bereits durch Barnard), doch sind ein größere Zahl handschriftlich erhalten.

Thomas Morley, Schüler Byrds, geb. 1557, 1592—1602 Mitglied der Kgl. Vokalkapelle (wohl 1602 gestorben) der erste Hauptrepräsentant der auch in England aufblühenden Madrigalienkomposition (dreistimmige Kanzonetten 1593 [deutsch von Steinbach 1624], vierstimmige Madrigale 1594, zweistimmige Kanzonetten 1595, fünfstimmige Ballets [deutsch von Val. Hausmann 1609], fünf- bis sechsstimmige Kanzonetten 1597), auch Herausgeber von Sammlungen vierstimmiger Kanzonetten [1597] und fünfstimmiger Madrigalien [1598] italienischer Meister und der zu Ehren der Königin Elisabeth komponierten mit dem Titel an Phalèses Trionfo di Dori [Auswahl ital. Madrigale] anlehnenden Triumphs of Oriana [1601, fünf- bis sechsstimmige Madrigale von J. Bennet, R. Carlton, M. Cavendish, W. Cobbold, M. Este, J. Farmer, E. Gibbons, J. Hilton, J. Holmes, Th. Hunt, Edw. Johnson, G. Kirbye, L. Lisley, G. Marson, J. Milton, Th. Morley, J. Mundy, R. Nicholson, Dan. Norcomb, Th. Tomkins, Th. Weelkes, J. Wilbye]). Auch als Instrumentalkomponist ist Morley wichtig mit seinen Consort lessons für sechs Instrumente (1599), Aires für Gesang oder Viola mit Laute (1600) und Orgel- und Klavierstücken in den handschriftlichen Virginal-Büchern. Die Madrigale gab bereits Clementi (ca. 1800) neu heraus, die Ballets Rimbault.

John Bull, geb. 1563 zu Somersetshire, gest. 12. März 1628 in Antwerpen, Schüler von Will. Blitheman, 1582 Kathedralorganist zu Hereford, 1585 Mitglied der Kgl. Vokalkapelle, 1591 Kapellmeister, 1613 Hoforganist des Erzherzogs Albrecht in Brüssel, 1617 Kathedralorganist in Antwerpen. Bull ist der prominente Repräsentant der jungen englischen Klavierkomposition (in den Virginalbüchern nimmt er die erste Stelle ein) und nur wenige Vokalsätze von ihm sind überliefert.

Orlando Gibbons, geb. 1583 zu Cambridge, 1604 Organist der Kgl. Vokalkapelle, 1623 an der Westminsterabtei, gest. 5. Juni 1625 zu Canterbury setzt diese Kette der englischen Hauptmeister würdig fort sowohl als Madrigalist (fünfstimmige Madrigale und Motetten 1612, Neuausgabe von Rimbault 1841, anderes in Sammelwerken) wie als Instrumentalkomponist (dreistimmige Fancies für Violen 1610, Neuausgabe von Rimbault 1847, weitere Fancies und Klavier- bzw. Orgelstücke in Sammelwerken, besonders der Parthenia 1611 [mit Byrd und Bull] und handschriftlich in den Virginalbüchern).

Peter Philipps, Engländer von Geburt, erhielt seine Ausbildung in Italien, wanderte seines (katholischen) Glaubens wegen aus England aus und wurde 1596 Organist des Erzherzogs Albrecht zu Brüssel, wo er nach 1624 starb. Von seinen Instrumentenwerken

ist nur wenig im Fitz William-Virginalbook erhalten. Vokalwerke: zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale 1596—1603, achtstimmige Madrigale 1598, »Les rossignols spirituels« [zweistimmig franz. und vierstimmig lat.] 1616, Gemmulae sacrae [zweistimmig mit B. c.] 1613, Deliciae sacrae [zwei- bis dreistimmig] 1622, fünfstimmige Motetten 1612, achtstimmige Motetten 1613, vier- bis fünfstimmige Litaneien 1623, drei Bücher vierstimmiger Motetten 1628—1641. Seine Messen scheinen verloren zu sein.

John Dowland, geb. 1562 zu London, nach längeren Reisen in Europa 1598—1606 Kammerlautenist am dänischen Hofe, später am englischen Hofe, gest. 1626 zu London. Seine Hauptwerke sind Lautenkompositionen und Gesänge mit Laute (Lachrymae [fünfstimmige Pavanen für Laute und Violen] 1605, Songs or Ayres [vierstimmige Gesänge nebst Lautenarrangement] drei Teile 1595—1602, und A pilgrim's solace [drei- bis fünfstimmig mit Instr.] 1612. Weitere Lautenstücke, auch Madrigale, Motetten und Psalmen in Sammelwerken).

John Day, geb. 1522 zu Dunwich, gest. 23. Juli 1584 in London, Musikverleger, brachte 1563 einen vierstimmigen Psalter (mit Tonsätzen von Tallis, Shepherd, N. Southerton, W. Parsons, R. Edwards, Richard Brinle, Th. Cawston, J. Hake) und 1565 einen vierstimmigen Morning and evening prayer (darin weiter die Namen Rob. Hasilton, Heath, Knight, Johnson, Oakeland).

William Blitheman, der Lehrer John Bulls, war 1564 Chormeister an der Christuskirche zu Oxford, später Kgl. Kapellorganist in London und starb 1591. Seine Virginalstücke (14 im Mulliner-Book) gehören zu den ältesten erhaltenen.

Thomas Weelkes, 1600 Organist zu Winchester, 1608 Mitglied der Kgl. Vokalkapelle und Organist zu Chichester, gest. um 1623, ist einer der bedeutendsten englischen Madrigalisten (drei- bis sechsstimmige Madrigale 1597, [Neuausgabe von Hopkins 1843] fünf- bis sechsstimmige Balletts und Madrigale 1598, sechsstimmige Madrigale 1601, anderes in Sammelwerken).

Thomas Este (East), London Musikverleger, gab 1592 heraus The whole book of psalmes (vierstimmige Sätze von Dowland, Farmer, Mich. Cavendish, G. Farnaby, Rob. Allison, Edm. Blancks, Edm. Hooper, W. Cobbold, G. Kirbye und Edw. Johnson).

John Wilbye, 1598 Organist in London, gehört ebenfalls zu den besten Madrigalisten (zwei Bücher drei- bis sechsstimmige Madrigale 1598 und 1609, in Neuausgabe der Mus. Ant.-Soc. 1841 und 1846).

Diesen Hauptgrößen schließen sich die minder markiert hervortretenden weiteren an: J o h n F a r r a n t, der Nachfolger von Whyte in

Ely (anglik. Kirchenmusik), John Farmer (vierstimmige Madrigale 1599, vierstimmige Psalmen in Estes Psalter von 1592), Giles Farnaby (vierstimmige Kanzonetten 1598, vierstimmige Psalmensätze bei Este 1598; auch einige Virginalstücke), Robert Jones (drei- bis achtstimmige Madrigale mit oder ohne Instrumente 1607, Songs and aires ein- bis vierstimmig mit Instr. 1601—1611, fünf Bücher), Nathaniel Giles geb. 1550, gest. 24. Jan. 1633 als Kgl. Kapellmeister zu London (Anthems in Sammelwerken und handschriftl.), George Kirbye (in Estes Psalter 1598 und anderen Sammelwerken mit Motetten auch Madrigalen vertreten), John Mundy 1505 Organist der Georgskapelle zu Windsor (drei- bis fünfst. Psalmen 1594), John Bennet (Madrigale in Sammlungen), John Milton, der Vater des Dichters (Madrigale, Fancies, Motetten in Sammelwerken). Aus der von John Baldwin (1598 Kgl. Kapellsänger in London, gest. 28. Aug. 1615) angelegten handschriftlichen Motettensammlung ergeben sich noch weiter die Namen: John Bedyngham, Elway Bevin, John Birchley, John Byrd, Dr. Cooper, W. Damon, John Dygon, Moris Gore, Moorecocke, J. Thorne of York, John Wood, Wilkinson, Thom. Woodson. Auch Richard Pygott, um 1540 Mitglied der Kgl. Vokalkapelle (einige Motetten erhalten) und John Redford, der 1525 Magister puerorum a. d. Paulskirche war (Anthems und Motetten) seien ergänzend augeführt.

E. Polen.

Eine wenn auch kleine Gruppe polnischer Komponisten erfordert in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Beachtung. Da bereits in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts Heinrich Finck am Königshofe zu Krakau wirkte, so ist es fast verwunderlich, daß nicht schon eher auch Polen unter den Komponisten auftauchen. Der erste ist Sebastian von Felsstein (Felstinensis), um 1515—1530 Baccalaureus und Musikdirektor zu Krakau, mit ein paar theoretischen Traktaten und einem Buch Hymnen (1522). Einige Motetten sind handschriftlich erhalten (ein vierstimmiges Marienlied in Surzynskis Monumenta musices sacrae in Polonia [1887]). Nur mit einem handschriftlichen Cantionale ist der erste Kapellmeister der Kgl. Vokalkapelle Nikolaus von Polen 1543 zu belegen. Von seinem Nachfolger Christoph Borek (gest. 1557) sind zwei Messen und ein Tedeum handschriftlich erhalten. Weiter bekannt wurde Wenzel von Samter (Szamotulski, Scamotulinus) gest. 1572, von dem vierstimmige Lamentationen 1553 in Krakau bei Laz. Andrea erschienen und zwei vierstimmige Motetten in den Sammelwerken von Montanus 1554 und 1564 sich finden (Ego sum pastor bonus

im Neudruck bei Surzynski). Von Thomas Szadek, Kapellsänger in Krakau um 1570, sind zwei mit 1578 und 1580 datierte Messen handschriftlich erhalten (Missa 4 v. »Pisnemè« bei Surzinski a. a. O.); von Martin von Lemberg (Marcin Leopolity, Leopolita), 1540 Hoforganist zu Krakau, gest. 1572, sind eine fünfstimmige Motette und drei Messen erhalten (Missa paschalis 5 v. bei Surzinski), von Nicolaus Zielenski um 1600 erzbischöfl. Organist zu Gnesen, erschienen sieben- bis achtstimmige Offertorien (1611) und ein- bis sechsstimmige Kommunionen mit Orgelbaß (1611).

XXI. Kapitel.

Das neue Madrigal und der Palestrina-Stil.

§ 68. Die Liedformen um 1500.

Vergleicht man die Rondeaux und Balladen der Dufay-Epoche mit den Chansons Okeghems und seiner Schüler, so fällt auf den ersten Blick auf, daß letztere wesentlich einfacher gestaltet sind, der auffälligen Unterschiede zwischen getragenen kantabeln Stellen und Passagenwerk fast ganz entbehren und alle Stimmen annähernd gleich behandeln. Sie gehören offenbar einer ganz anderen Literatur an, nämlich nicht mehr der des von Instrumenten begleiteten Liedes, sondern der des a cappella-Liedes. Mag auch für einzelne Fälle diese Behauptung nicht zutreffen und darum ein Zweifel berechtigt sein, ob nicht doch auch noch über 1500 hinaus Lieder mit Instrumentalbegleitung in der älteren Art geschrieben worden sind — im allgemeinen wird sich dieselbe bewahrheiten. Bedauerlicher Weise fehlen für die mir vorliegenden Chansons Okeghems die Texte (bis auf die jedesmaligen Anfangsworte); ich glaube aber nicht, daß die weiteren im Manuskript erhaltenen zu einer anderen Erkenntnis führen werden. Nachdem die Frage der Entstehung des durchimitierenden a cappella-Stils einmal aufgeworfen ist, werden aber gewiß Spezialstudien nähere Feststellungen erbringen und auch klarstellen, welche der von M. Brenet aufgezählten 19 Chansons Okeghems etwa noch der Schule Dufays, der ja Okeghem entwachsen ist, angehören und welche zweifellos das neue Prinzip durchführen. Ich möchte auch Wooldridge recht geben, wenn derselbe (Oxford hist. II. 187) aus kompositionstechnischen Gründen bezweifelt, daß die Chanson »Cent mille escus« von Dufay herrührt; wäre die Echtheit zweifellos, so müßte man ihre Komposition jedenfalls in Dufays letzte Lebensjahre setzen und zwar nicht sowohl wegen der zahlreichen Imitationen offenbar wortgezeugter Motive,

als wegen der Abwesenheit aller Elemente, die man für instrumental halten müßte. Das Hinaufschlagen des Kontratenor in die Oktave beim letzten Schluß hat ja auch noch Okeghems Lanter dantant (Ambros, MG. V. 12), das sicher ganz vokal ist. Andererseits ist z. B. auch Josquins vierstimmige Chanson »Adieu mes amours« (Ambros V. 131) trotz aller Imitationen, besonders der beiden Unterstimmen, und trotz der Neuheit der Anlage in der Form (Dreiteilung A-B-A) ganz sicher in den beiden Oberstimmen zum Teil, wenn nicht ganz instrumental, mag daher einer Zeit angehören, wo das neue Prinzip erst anfing, Boden zu gewinnen (s. S. 362). Auch bei Loyset Compère (gest. 1519) begegnen wir noch Fällen, wo die Bedeutung der Durchimitation klar erkannt ist, aber trotzdem noch nicht zum vollständigen A cappella fortgeschritten, d. h. auf alle Begleitung verzichtet wird. Dazu rechne ich das meisterlich gelungene »Venez ami«, das trotz des hellen Dur das Todessehnen der unglücklichen Liebe packend zum Ausdruck bringt (in Maldeghems Trésor, m. profane, Heft XIII mitgeteilt). Die Unterstimme halte ich für ganz instrumental, da die paar Stellen, die ruhigere Führung aufweisen, sich an den Imitationen der beiden Oberstimmen nicht beteiligen. Ob ich recht tue, die beiden Oberstimmen für ganz vokal zu halten, mag dahin gestellt sein. Aber da die Allüren der instrumentalen Moduli sich ja noch viel länger in den Schlußmelismen des a cappella-Stils gehalten haben, so glaubte ich hier bei Compère aufweisen zu können, wie diese Überführung instrumentaler Formeln in den Gesang die schließliche gänzliche Identifizierung von Vokalstil und Instrumentalstil, die ja für das 16. Jahrhundert charakteristisch wird, einleitet. Was 100 Jahre später, nach einer Periode relativer Einschränkung des Passagenwerks im Vokalsatz, die bei der Gemeinschaftlichkeit der Literatur auch die Instrumente auf einfachere Formen verwies, wieder zum Durchbruch kam (vgl. Mikolaj Zielenskis Communiones 1—6 voc. ad cantum organi: cum instrumentis musicis et vocis resolutione quam Itali gorgia vocant« 1611), das war wohl für die Übergangszeit von der Epoche der reich figurierten Begleitung schlicht deklamierender Gesänge zum reinen a cappella-Stil eine Selbstverständlichkeit für das Kunstlied, das sich von der nie abgestorbenen Kategorie der schlichten Tanzlieder unterscheiden wollte. Nur allmählich vermochten die Komponisten zu größerer Stilreinheit durchzudringen und den ganzen Vokalsatz so aus seinem innersten Wesen heraus zu bereichern, daß das Herausfallen aus dem Vokalstil in den Instrumentalstil vermieden wurde. Wenn die Vermutung zutrifft, daß die üppige Entwicklung der Gesangsvirtuosität zunächst auf dem Gebiete des Kirchengesangs die Instrumentalisten allmählich hinausdrängte, so

darf man auch weiter annehmen, daß bereits eine gewisse Gewöhnung an die Ausführung eigentlich vom Komponisten für Instrumente erdachten Figurenwerks durch Singstimmen das im Grunde Stilwidrige solcher streckenweise reichlicher auftretenden Melismen erträglich gemacht hatte. Dazu kommt auch noch die Verwandtschaft der Schlußmelismen mit den reichen Schlußneumen der gregorianischen Melodien. Erklärlich sind also diese Erscheinungen auf alle Fälle sehr wohl. Bei Vergleichung meiner Wiedergabe des Liedes mit derjenigen Maldeghems wird besonders der Wechsel des C- und $^3/_2$-Taktes auffallen; da aber die Verkürzung der Werte auf $^1/_4$ diesen erst erkennbar macht, so glaube ich mich einer weiteren Motivierung entschlagen zu dürfen. Der leidenschaftliche Ausdruck des Liedes kommt erst durch die Eruierung dieser metrischen Sachlage voll zur Geltung.

Loyset Compère (gest. 1519).

(Diskant) Ve - nez a-

Ve - nez a - mi Ve-nez a-

(Tenor)

Baß (instr.)

mi! venez a - mi, il en est l'heu-

mi, ve - nez, il en est l'heu-

re! Ve - nez chez moi fai-

re! Ve - nez chez moi fai - re vo-

- re vo - stre de - meu - re!

stre de - meu - re! C'est

C'est la sai - son, ve - nez chez

la sai - son, ve - nez chez

moi fai - re vo - stre de - meu-

moi fai - re vostre de-meure, c'est la sai-

re, c'est la sai - son! Car au - jour-

son, c'est la sai - son! Car aujour-d'hui tou - te

d'hui tou - te ma joi' est mor-

ma joi' est mor - te, tou - te

te, tou - te ma joi' est mor-
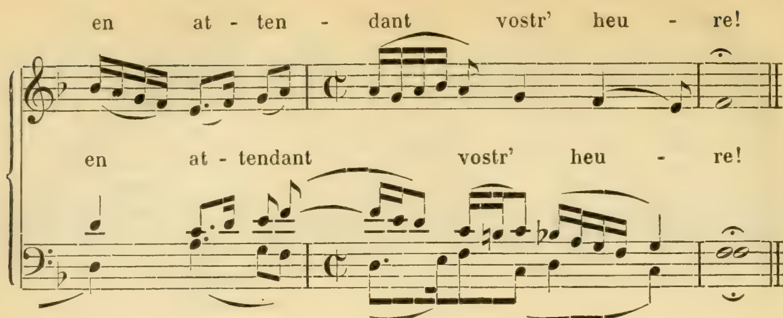
ma joi - e est mor-

te, est je lan - guis, et je lan-

te, et je languis et je lan - guis

guis en at - ten - dant, et je lan-guis

en at - ten-dant vo - stre heu - re,



Daß seit Aufkommen des neuen Prinzips die Textunterlegung sich nach der motivischen Imitation zu richten hat, versteht sich natürlich von selbst. Auch in dieser Hinsicht ist durch die Herausgeber viel zum Nachteil der Komponisten verschuldet worden; die Konsequenz der Faktur kann nur evident werden, wenn diesen Fäden der Fortspinnung nachgegangen wird, eventuell auch im Widerspruch mit den überlieferten Kopien. Das bei Maldeghem direkt folgende, ebenfalls in *F*-dur stehende, offenbar zugehörige »Va t'en regret« von Compère, das der Klage entsagt und von der Religion Trost erwartet, steht stilistisch durchaus auf demselben Boden. Auch das im vierten Buche von Petruccis Frottole (1504) gedruckte scherzhafte Lied Compères »Che fa la ramacina«, zu dem Rudolf Schwartz in seiner Spartierung der neun Bücher Frottolen (Musikbibliothek Peters in Leipzig) mit Recht in einer Randbemerkung auf die Imitationen, überhaupt den Stil aufmerksam macht, gehört hierher. Mit seinem freien Wechsel der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit (doch überwiegend die beiden Frauenstimmen durch die beiden Männerstimmen ablösend, also das Prinzip der Zweichörigkeit anwendend), steht es ziemlich isoliert in der Literatur um 1500; nur bei den Spaniern finde ich mehr dergleichen, z. B. Encinas Ballade »Gasaje monos«, Cancionero Nr. 353, Juan Ponces Studenten-Trinklied »Ave color vini clari« das. 414, Escobars Ballade »Gran placer« das. Nr. 392, Garcia Muñoz' »Una montaña« das. Nr. 351 (vgl. S. 204). Alle diese Stücke sind rein vokal. Dagegen gehört aber Compères »Scaramella fa la gala con la scarp' e la stivalla« (Frottole IV. 48) ebenso bestimmt der begleiteten Liedliteratur an. Leider ist der Text dieser gleichfalls humoristischen Komposition nicht vollständig erhalten. Das kann mit Bestimmtheit aus der wohl ganz vokal gemeinten Tenorstimme geschlossen werden, welche die bekannte, auch von Josquin vierstimmig bearbeitete Weise (vgl. Ambros, V. 134) in langen Notenwerten unverändert vorträgt und zwar zuerst im geraden und dann im Tripeltakt, so daß wir ein

prächtiges Beispiel des Reigen mit Nachtanz [Pavana und Saltarello] vor uns haben. Ich will versuchen, an der Hand der Phrasen der Tenorstimme die vokalen Teile der anderen Stimmen aufzuzeigen:

Loyset Compère (gest. 1519).

(Pavana) Sca-ra-mel-la fa la ga - la

Sca-ra-

Sca - ra - mel

Sca-ramel-la fa la ga - la

Con la

mel - la fa la ga - la con la scarp' e

la fa la ga - la

scarp' e la sti - val - la

la sti - val - la

Con la scarp'

Con la scarp' e la sti-

Con la scarp' e la sti - val-la (Con
e la sti-val - la (con la scarp'
val - la (Con la
(Con la scarp' e la sti - val - la, con
la scarp' e la sti - val - la (con la
e la sti - val - la
scarp', con la scarp' e la sti-val - la
la scarp' e la stival - la)
scarp' e la sti - val - la
con la scarp' e la
con la scarp' e la sti - val-la
(Saltarello; alle Stimmen mit gleichem Text)
Sca-ra-mel-la fa la ga - la
sti - val - la
Sca - ra-mel-la usw.

Con la scarp' e la stival - la, con la scarp' e la sti-

val - la con la scarp' e la sti - val - la.

Daß Compère als Humorist Josquin überlegen ist, dürfte das Stück schlagend beweisen. Wahrscheinlich sind die beiden Scherzlieder Compères für den Karneval komponiert, wie solches auch für Heinrich Isaak bezeugt ist (Schwartz, »Die Frottole«, Vierteljahrsschrift II. S. 447). Man würde jedenfalls sehr fehlgehen, wollte man die Stücke der neun Bücher Frottolen Petruccis in Bausch und Bogen für rein vokal, für a cappella-Musik ansehen; Schwartz weist bereits auf die Wahrscheinlichkeit der Beteiligung von Instrumenten bei einigen Frottolen hin (S. 464). Trotzdem wird man festhalten müssen, daß gerade diese einfachen strophisch komponierten Liedchen die Brücke zum kunstvolleren a cappella-Gesange bilden.

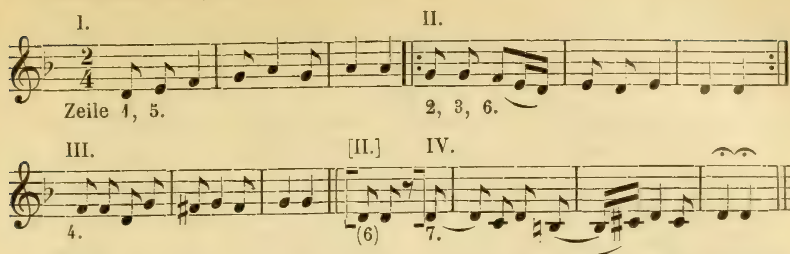
Die Texte erweisen übrigens bei näherer Betrachtung die Frottolen als durchaus zu den Balladen gehörig. Zwar stimmt ihre Form mit keiner der früher (S. 66 ff.) analysierten Balladenformen ganz überein, tritt aber neben dieselben als eine nah verwandte, die besonders bezüglich der musikalischen Gestaltung historisch dadurch hochinteressant ist, daß sie an gewisse Gepflogenheiten aus viel älterer Zeit gemahnt, nämlich die Bestreitung langer Texte mit einer kleinen Zahl von Melodiephrasen (vgl. I. 2, S. 237 [Aucassin und Nicolette] und S. 238 [Ensi va]). Augenscheinlich liegen in den Frottolen die volksmäßigen Wurzeln der Balladen- und Rondeaukomposition des 15. Jahrhunderts zutage; sieht man von der Mehrstimmigkeit ab, oder vielmehr nimmt man nur die Oberstimme als gesungen an mit einer schlicht sich der Melodie fügenden Begleitung durch In-

strumente, so wird man ohne Bedenken dieser Form ein Alter von mehreren Jahrhunderten weiter zurück zusprechen dürfen.

Die bei weitem häufigste Form der eigentlichen Frottola ist die außer dem Ritornell achtzeilige Strophen zeigende, wie sie z. B. Marco Caras vierstrophige Frottola »Mal un muta« zeigt (Lib. VII. fol. 33). Die stets achtsilbig trochäisch verlaufenden Zeilen haben die Reimfolge: a b a b b c c x, wo x der Reim der ersten Zeile des Ritornells ist, der das Signal für das Einsetzen des Ritornells gibt. Die den Strophen vorgedruckte Musik deckt sich nun aber keineswegs mit dem Umfange der Strophen, sondern weist nur sieben Zeilenglieder auf, aber mit zwei Reprisen, und zwar nach dem zweiten und vierten Gliede. Das ist so zu verstehen, daß der erste Musikteil (da er repetiert wird) für die erste Halbstrophe (a b a b) ausreicht, der zweite ebenso für die zweite Halbstrophe. In Fällen wo die Strophen nur sechszeilig sind (a b a b b x) z. B. Lib. III fol. 24 R. M. »Se ogni donna«, fehlt das zweite Repetitionszeichen. Der Rest der Musik (drei Glieder) ist das Ritornell, dessen Text zwar nur zweiteilig ist, das aber stets die zweite Textzeile wiederholt oder ein Melodieglied ohne Text nachspielt (Lib. II fol. 28 [Peregrinus Cesena] ausdrücklich als »Cauda« bezeichnet). Weitaus die Mehrzahl der Frottolen zeigt nun aber weiter die Eigentümlichkeit, daß zu Anfang keine vollständige Strophe steht, sondern nur eine vierzeilige Halbstrophe, so daß der untergelegte Text für die beiden ersten Musikteile nur ein einfacher ist und zwar sind noch dazu zwei der vier Zeilen (gewöhnlich die erste und zweite) mit dem Ritornell identisch. Eine Ausnahme macht z. B. Michele Pesentis »S'io non stato« Lib. I fol. 37, das für die erste Halbstrophe doppelten Text hat, für die zweite einfachen, d. h. ohne Repetition durchkomponiert ist und dann das zweizeilige Ritornell (mit anders komponierter Wiederholung der zweiten Zeile) bringt, dessen Worte vorher nicht dagewesen sind (Ch'io t'ho sempr' in fantasia |: E cosi voglio morire :|). Dafür, wie überall sonst die Verteilung des Textes auf die Musik gemeint ist, kann daher diese Frottola als bestimmter Wegweiser dienen. In den meisten anderen, auch dem »Mal un muta«, kommt nämlich als weiterer verwirrender Umstand zu der Textarmut der der Musik untergelegten Anfangsstrophen auch noch eine entsprechende Ökonomie in der Anlage der Musik, sofern für die (einschließlich des Ritornells) sieben Textzeilen nur vier Melodieglieder disponiert sind und zwar in der Ordnung (* bedeutet andere Worte für die Zeilen gleichen Reims):

					‖			
Text:	a	b	b*	a*	‖	a	b	b
Melodieteile:	1	2	2	3	‖	1	2	4
						Ritornell		

Die Melodie (Diskant) lautet:



NB. Beim Ansatz von IV an II im Ritornell werden die beiden Schlußnoten von II verkürzt.

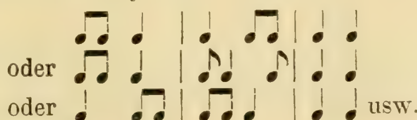
Für die zweite Strophe gestaltet sich daher nun das Verhältnis zwischen Text und Musik so:

Text:	c	d	c*	d*	d**	e	e*	a**	¦	a	b	b
Musik:	I	II,	I	II,	II	III,	II	III	¦	I	II	IV

und entsprechend für alle weiteren. Die Piedi der Balladen des 14. Jahrhunderts sind hier sehr wohl kenntlich. Eine ganz andere Form ist die kleine nur vierzeilige mit drei Melodiegliedern, welche Jo. Brocchi's »Se mai cercasti« (Lib. III fol. 28) zeigt:

Text:	a	b	b*	c	c*	d	d*	e	¦	e*	f	f*	g	usw.
Musik:	I	II	II	III	I	II	II	III		I	II	II	III	

Doch ist auch ihre Verkettung des Schlußreims mit dem Anfangsreim der neuen Strophe ein auf die Balladenform weisendes Moment. Das, worauf es mir hier ankommt, ist vor allem, zu betonen, daß die eigentlichen Frottolen nichts anderes sind, als richtige volksmäßige Tanzlieder, wie sie jedenfalls einstimmig mit oder ohne Instrumentalbegleitung seit lange in Schwang gewesen sein werden, aber im 15. Jahrhundert auch in schlichter Mehrstimmigkeit neben den kunstvollen Balladen und Rondeaux bestanden haben. Bemerkenswert ist, in welchem Maße für diese Tanzlieder der Dreitaktrhythmus (schwer-leicht-schwer) vorherrschend (doch nicht selbstverständlich) ist, den wir ja auch in Attaignants textlosen Tänzesammlungen von 1529—1530 so häufig antreffen. Die sterotypen breiten Endungen der Melodieglieder (meist mit zweimaliger Angabe desselben Akkords) sind echt tanzmäßig. Wie früh die Rhythmisierungen:



an die Stelle der schlichten Messung des trochäischen Achtsilblers (vgl. I. 2, S. 229 ff.):



getreten sein mögen, ist natürlich nicht mehr festzustellen; aber klar ist, daß damit einem praktischen Bedürfnis entsprochen wurde.

Der Satz Note gegen Note mit wenigen Durchgangstönen oder Vorhalten spielt bei der Mehrzahl der Frottolen die Hauptrolle, weshalb man zum mindesten die Möglichkeit der a cappella-Ausführung nach Art der alten Kondukten wird annehmen müssen. Aber zahlreiche Fälle in Petruccis Sammlung beweisen das Eindringen freierer Gestaltung, nicht nur gelegentlicher Figurationen sondern auch durchimitierender Anfänge, so in der Frottola »Ognun fuga, fug' amore« von Antonius Capreolus aus Brescia (Lib. IV. 37), dessen Musik hier vollständig stehen mag:

Antonius Capreolus (1504).

I. 1. 5. Og-nun fu - ga, fug' a - mo-re

Og-nun fu - ga, og-nun fug' a - mo-re usw.

Og-nun fu - ga, fug' a - mo-re usw.

Og-nun fug' a - mo - re usw.

3. Che ch'e'l segn' el cor gli a - vam - pa

II. 2. 6. Fug' og - nun su ar-den - te 𝄋

III. 4. D'un pos - sen - te ciec' ar - do - re

𝄋 [II.] lam-pa IV. (textlos, *Cauda*)

Die drei Folgestrophen sind nur sechszeilig (c d c d d a, Rit.), es entfällt daher die Wiederholung des zweiten Musikteils und die Ordnung ist durchweg nur:

I—II, I—II, II—III; I—II—IV.
1 2 3 4 5 6 R.

Bart. Tromboncinos »Sopri lingua il cieco ardore« (Lib. I fol. 17) hat ausnahmsweise fünf Melodieglieder, nämlich ein vierteiliges Ritornell, das die zweite Textzeile dreimal mit anderer Musik bringt; das bedeutet keine stärkere Abweichung vom allgemeinen Schema.

Während die Frottole nur ausnahmsweise noch den Gesang durch Instrumental-Zwischenspiele oder Nachspiele unterbrechen, gehören die als Strambotti bezeichneten Lieder (Rispetti d'amore) der Petruccischen Sammlung durchaus der Literatur des begleiteten Liedes an und repräsentieren innerhalb derselben eine besondere Spezies von allereinfachstem Bau. Die Texte sind durchweg achtzeilig und zwar fünffüßige Jamben mit meist weiblichen Reimen der Ordnung a b a b a b c c, also regelrechte Ottaverime. Die Komposition ist aber nur für zwei Textzeilen bemessen, so daß dieselbe für den Vortrag des Ganzen viermal wiederholt werden muß. Die meisten Strambotti schalten aber zwischen die beiden Zeilen
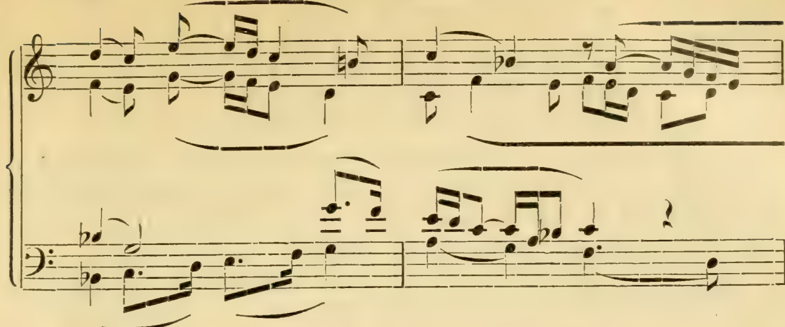
ein längeres Zwischenspiel ein, jedenfalls aber haben sie nach der zweiten ein längeres Nachspiel. Als Beispiel diene das anonyme »Da poi che non si po« (Lib. IV. fol. 31), das ausnahmsweise auch für das letzte Zeilenpaar die Reime a b festhält (und zwar ist b ein männlicher Reim):
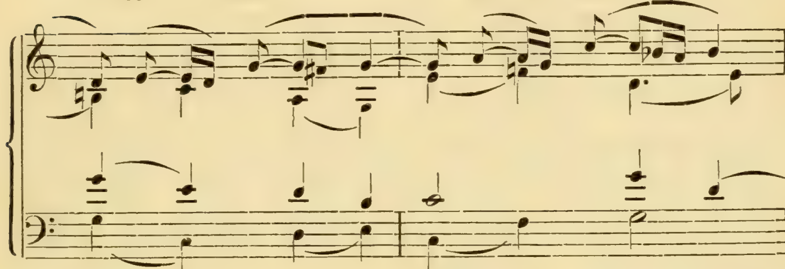
Strambotto (1504, anonym).
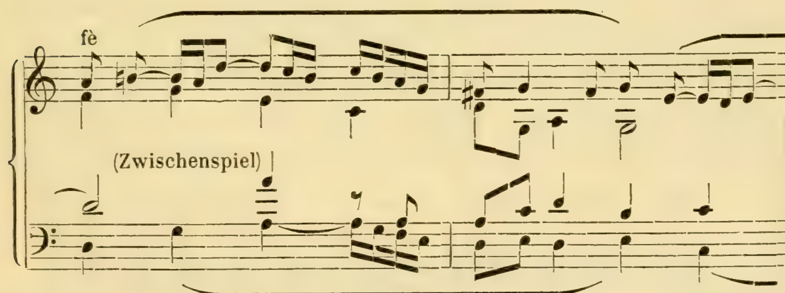
Da poi che non si po più ri - tro - va - re
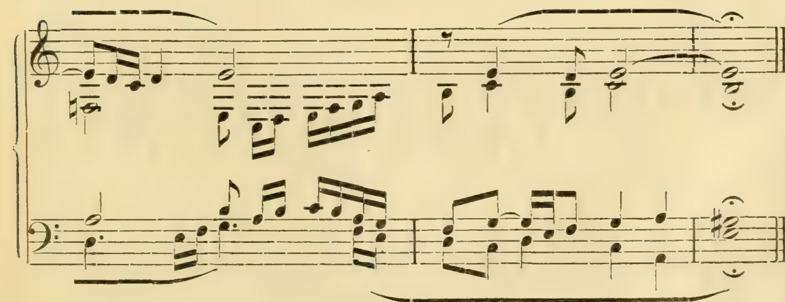
(Zwischenspiel)

Sin -


cer a - - - mor o


cor con dri - ta


fè
(Zwischenspiel)



Attende ognun l'amico assassinare
Senza rispetto ne gardi per che.
E quando gl'e più stretto a non guardare,
Ch'ogni di ben sa far chi fa per se;
Pero hormai bisogna simulare
Con tutti chi regnar al mondo dè.

Wahrscheinlich ist auch dieser Tonsatz in allen vier Stimmen wechselnd vokal und instrumental. Da aber Petruccis Sammlung überhaupt nur in der Diskantstimme Text beifügt, so ist freilich nicht ausgeschlossen, daß nur der Diskant gesungen wurde.

Cappelli (Poesie musicali S. 15) weist übrigens darauf hin, daß im 15. Jahrhundert Lauden (Laudi spirituali) nach der Musik von bekannten weltlichen Rispetti gesungen wurden, deren Anfangszeile ihr Text verriet.

Hoffentlich gibt Rudolf Schwartz einmal als Fortsetzung seiner Studie über die Frottole eine genügend orientierende größere Auswahl aus Petruccis Sammlung, die ich mir hier aus Raumrücksichten versagen muß. Was bisher daraus bekannt geworden, läßt auch nicht entfernt ahnen, in welchem Maße nicht nur das neue Madrigal, sondern auch die neue französische Chanson des 16. Jahrhunderts ihre Wurzeln in dieser italienischen Literatur haben. Eine Glanznummer will ich aber meinen Lesern nicht vorenthalten, nämlich Michele Pesentis von köstlichstem Humor inspiriertes Dienerlied »Del lecto me levava«, in dem die späteren Fa-Las und scherzhaften Balletti einen sehr beachtenswerten Vorläufer haben (Lib. I, fol. 28):

Michele Pesenti (1504).

Del lec - to me le - va - va Per svegliar lo si-

Al - lor quand' ar - ri - va - va La grua su ser - vi-

gnor

dor: »Gru, gru, gru, gru, gru, gru,

gru, gru, gru,

»Gru, gru, gru, gru, gru, gru, gru,

»Gru, gru, gru, gru, gru, Gen-

Gen - til am - ba - scia - dor!« Che dis - se,

gru, gru, Gen - til am - ba-scia - dor!«

Che dis - se,

til am-bas - scia - dor!«

til am - ba - scia - dor!

non le - vè, torn' a dor - mir, tor - nè, tor-

non le - vè, torn' a dor - mir,

tor - nè

non le - vè, torn' a dor - mir. torn'

nè, torn' a dor- - - -

non le-vè torn' a dor-

tor - nè torn' a dor - mir torn' a dor-

a dor - mir a dor - mir

mir! Del lec-to me le - vava

mir! Per sveg-liar lo si-

Del lec - to me le - va - va Per sveg-liar lo si-

Al-lor quand' arriva - va la grua su ser-vi - dor: »Gru,

gnor »Gru,

Allor quand' ar-ri-va - va la grua su ser-vi - dor:

gnor »Gru, gru,

gru, gru, gru, gru, gru, gru!«
Og-
gru, gru, gru, gru, gru, gru!« Og - nun
gru, gru, gru, gru, gru!« Og - nun

Ognun di - ce: »Gru, gru! gru, gru, gru, gru, gru, gru!«
nun di - ce: »Gru, gru, gru, gru, gru, gru, gru,
di - ce: »Gru, gru, gru, gru, gru, gru,

torn' a dor - mir!
gru, gru, torn' a dor - mir!«
torn' a dor - mir!«
gru, gru, gru, torn' a dor - mir!« (sic!)

Ein Versuch, das Stück heute wieder lebendig zu machen, wird trotz der drei altertümlichen *es* des Basses schwerlich fehlschlagen.

Einen breiten Raum nehmen in Petruccis Sammlung auch die Versuche ein, antike und moderne Metra schematisch zu komponieren; doch kommen dabei die horazischen Metra noch nicht so außer Kontakt mit den rein musikalischen rhythmischen Grundlagen wie in den wenig spätern deutschen Versuchen (vgl. den Artikel »Odenkomposition« in meinem Lexikon) und erscheint z. B. das »Integer vitae« mit dem bekannten symmetrischen Rhythmus (

usw.). Die Kompositionen von Sonetten sind ganz nach Art der Frottolen ökonomisch angelegt, nämlich mit nur drei Melodiegliedern (jedes für einen fünffüßigen Iambus berechnet) für sämtliche 14 Zeilen; ein Repetitionszeichen für das zweite Melodieglied deutet an, daß dasselbe für die beiden Mittelzeilen der vierzeiligen Teile wiederholt wird, während es für die beiden Terzinen nicht gilt (I II II III, I II II III; I II III, I II III). Da die Form der Frottolen außer einigen bereits von Barbieri aufgewiesenen italienischen auch bei Petrucci aufgenommenen Stücken in dem Cancionero musical nicht vorkommt, so ist eine engere Beziehung bzw. Abhängigkeit der beiden Literaturen wohl ausgeschlossen. Interessant wäre festzustellen, ob das »Muchos son que van perdidos« in der neapolitanischen Sammlung »Fioretti di frotto« (1519) eine Frottola oder eine spanische Ballade ist. Daß bei den spanischen Balladen ebenso wie bei den Frottolen der Achtsilbler als Versform dominiert, hat aber nur den einen Grund, daß der Achtsilbler eben als normaler einfacher Vollvers überall populär ist. Bedauerlicher Weise fehlen noch immer Neudrucke von Petruccis Odhecaton und Canti B und C, der ersten und wichtigsten Sammlungen von Chansons der Schule Okeghems. Doch ist schon jetzt zweifellos, daß dieselben neben a cappella-Liedern auch noch solche enthalten, welche der Literatur des begleiteten Kunstliedes angehören (z. B. Carons Rondeau »Hélas que pourra devenir«, Juan Urredes Ballade Nunca fuè pena major). Sehr würde die Spartierung einiger der 14 Lieder Japarts interessieren, desgleichen die solcher von Compère, welche anderweit nicht vorliegen. Josquins »Adieu mes amours« (Ambros V. 131) sieht, trotzdem das Anfangsmotiv des Sopran die Tenormelodie voraus andeutet, ganz so aus, als wenn beide Oberstimmen ganz instrumental wären und nur Tenor und Baß vokal, da weiter kein Aufnehmen der Melodiephrasen der beiden Unterstimmen durch sie erfolgt, wohl aber ihr ganzes Gebaren instrumental ist. Der Anfang lautet:

Josquin de Près.

A - dieu mes amours

A - dieu mes a - mours

se l'ar-

se l'ar - gent

gent Du roy ne

Du roy ne vient plus sou-

vient plus sou - vent!

vent, plus sou - vent!

Auch Josquins »Fors seulement« (Petrejus 1541, Nr. 73), von dem leider aller weitere Text fehlt, sieht ganz ähnlich aus und hat zwar wahrscheinlich in allen drei Stimmen vokale Elemente aber ganz gewiß auch instrumentale von nicht unerheblicher Ausdehnung. Freilich sind für die vermutlich vokalen Teile (die in längeren Werten gehaltenen) strenge Imitationen nicht nachweisbar:

Forseu - le-

(For-

For - seu - le - ment

ment

seu-le - ment)

usw.

Das ist gewiß noch nicht der voll entwickelte durchimitierende Stil, sondern ein Beleg dafür, daß auch Josquin nicht mit dessen Beherrschung geboren, sondern erst allmählich in denselben hineingewachsen ist. Dieselbe Erkenntnis ergibt die Untersuchung der Lieder seiner Altersgenossen. Augenscheinlich ist die neue Schreibweise eher auf dem Gebiete der kirchlichen Musik als dem der weltlichen zu konsequenter Anwendung und Durchbildung gelangt. Doch ist nicht zu übersehen, daß der neue Stil in verhältnismäßig kurzer Zeit den alten wirklich verdrängt hat, daß sich eine vollständige Erneuerung des lebendigen Repertoires vollzog, daß, ebenso wie um 1400 das Madrigal und die Caccia, um 1500 das Rondeau und die Ballade gänzlich aufgegeben werden und neuen Formen Platz machen. Wieviel dabei der Umstand mitsprechen mag, daß die Personalunion von Komponist und Dichter sich wieder mehr löste, bedürfte einer genaueren Untersuchung, der ich mich aber nicht gewachsen fühle. Ich konstatiere nur, daß nach 1500 die Merkmale verschwinden, daß die Texte von den Komponisten her-

rühren. Augenscheinlich hat sich das künstliche Reimgefüge der Rondeaux und der italienischen Balladen abgenutzt und man ist auch der ewigen Wiederkehr derselben zu leeren Phrasen gewordenen poetischen Wendungen überdrüssig geworden. Man verlangt andere schmackhaftere Kost und findet dieselbe einerseits im Zurückgehen auf das Volksmäßige, andererseits aber in Pikanterien und Frivolitäten des Liebeslebens in neuen, allen konventionellen Zwang abwerfenden Formen der Dichtung, oft genug ganz unbedeutenden, aber amüsant pointierten Nichtigkeiten von wenigen Zeilen, die der Komponist durch gehäufte Wiederholungen der Worte zwar etwas ausspinnt, doch ohne die knappe Ausdehnung zu überschreiten, von der ihre schlagende Wirkung abhängt.

Das gilt speziell für die Franzosen nach 1525, wie sie uns in den Chansons-Sammlungen Attaignants in Paris seit 1527 und Jacques Modernes in Lyon seit etwa 1536 entgegentreten. Aber Petruccis Frottolen-Sammlung beweist, daß eine ganz ähnliche Reaktion auch in Italien sogar schon vor 1500 sich bemerklich machte; und da die Heimat der Frottolen erweislich Norditalien ist (Mantua, Verona, Padua, Venedig, Modena), so ist hier wieder eine Anregung der Franzosen durch die Italiener gar nicht unwahrscheinlich. Man vergleiche z. B. den Stil von Jannequins »Je ne fus jamais si aise« (Attaignant, 31 Chansons 1529 [Neudruck von Expert S. 93]) mit Pesentis Del lecto me levava (S. 358) — schwerlich wird man eine starke innere Verwandschaft in Abrede stellen wollen:

Clément Jannequin (1529).

Je ne fus ja-mais si ai - se, Que j'ay es-

té de - puis trois jours J'ai eu m'a - mie a mon
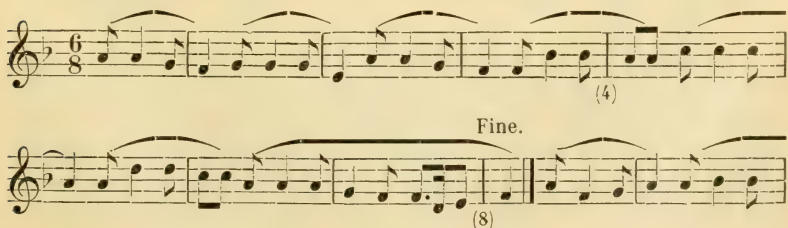
ai - se Qui m'a fait ung grand se - cours Et mon a-
Et mon a - mi Et
Et mon
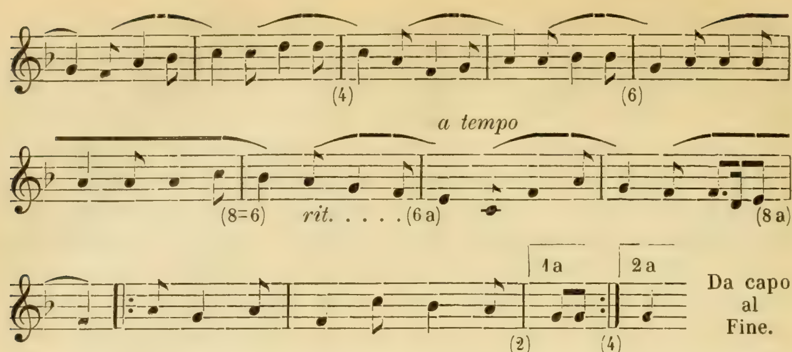
my, et mon a - my, et mon a-
Et mon a - mi que
mon a - mi
Et mon a - my, que j'estois
a - my Et mon a - my que j'es-tois ai - se

my que j'es-tois ai - se, que j'es-tois ai - se
j'es-tois ai - se et mon a - mi
Et mon a-my usw.
usw.
ai - se
et mon a - my que j'e - stois ai - se

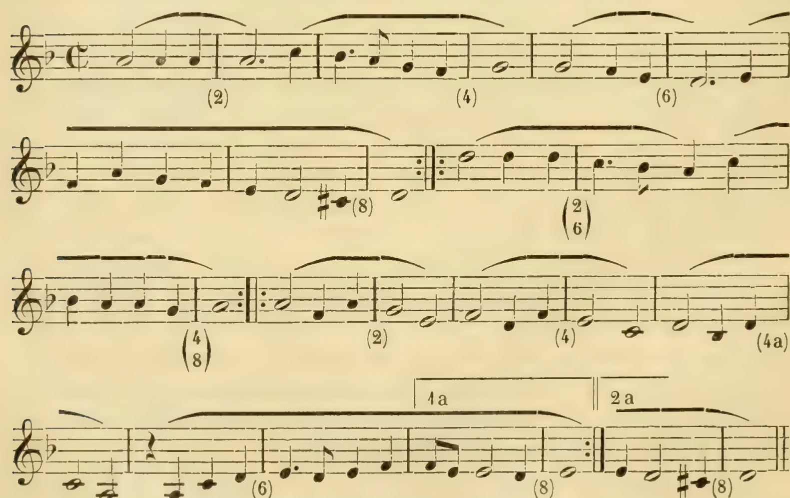
Solches vergnügliche Geplapper spielt fortan in einem großen Teile der Liedliteratur eine hervorragende Rolle; aber es ist gar nicht zu verkennen, daß die Nichtigkeit des Inhalts dieser leichtlebigen Poesien, das Fehlen aller tiefer gehenden Empfindungsmomente sich in der Musik wiederspiegelt. Der romantische Schimmer, der doch auch über den genußfrohesten Liedern der Dufay-Epoche liegt, ist verschwunden und die platteste Alltäglichkeit und Gemeinheit tritt uns oft genug in unverhüllter Form entgegen. Nicht die Frottolen, sondern diese vielleicht durch sie angeregten französischen Blüetten repräsentieren den Tiefstand, auf den das Lied nach der herrlichen Blüte im 15. Jahrhundert zurückging und über den es

sich erst sehr allmählich wieder erhob. Den Frottolen stehen diese Art Gesänge nur nahe durch das Vorwiegen des Satzes Note gegen Note und die denkbar größte Einfachheit der Harmonik. Die bewußte Absicht, den Text so deutlich wie nur möglich hervortreten zu lassen, so daß jedes Wort verstanden wird, führte auf die Vermeidung aller Verschiebungen der Textworte in den Stimmen, statt deren wechselndes Pausieren der Stimmen vorgezogen wird, wo ein hastiges Durcheinanderreden intendiert ist wie in obigem Bruchstück. Auch Silbenhäufungen auf gleicher Tonhöhe kommen in diesem Genre zu neuen Ehren, noch mehr allerdings in den gleichzeitig sich entwickelnden großen Programm-Chansons Jannequins und seiner Nachfolger, in denen die Caccias der alten Florentiner in veränderter Gestalt wieder aufleben. So zahlreich übrigens die in Musik gesetzten lasziven Liebesliedchen und pikanten Anekdötchen sind, so stehen doch neben ihnen von Anfang an und dauernd sowohl textlich als musikalisch höher stehende, in denen die ernsteren Töne und die chevaleresken Formen der Chanson des 15. Jahrhunderts fortleben, aber sowohl textlich als musikalisch in anderer Einkleidung. Etwas zunächst als neu Frappierendes, nämlich die fast in allen Liedern plötzlich hervortretende Anlage nach dem Schema A-B-A, das Zurückkommen am Ende auf die motivische Gestaltung des Anfangs nach Einschaltung eines mehr oder minder ausgeführten Zwischenteils abweichender Melodik, desgleichen das häufigere Auftreten parallel verlaufender Melodieteile zu Anfang (manchmal auch mit Reprise, gewöhnlich aber mit kleinen Änderungen, die die Reprise unmöglich machen), ist ja bei näherer Überlegung nichts Neues, vielmehr ein Zurückgehen auf Formen, die bereits dem 12.—13. Jahrhundert im einstimmigen Liede vertraut waren, eine Reduktion der vielen Wiederholungen der Rondeaux und Balladen auf die Urform, der sie entstammen. Neu ist daher eigentlich wieder nur die rein vokale Ausführung. So ist z. B. Jannequins »Ce mois de May« (Attaignant 1529, bei Expert V. S. 72 ff.) ein echtes Tanzliedchen alter Art (durchaus Note gegen Note mit einfachster Harmonisierung gesetzt, nur der Baß mehrmals streckenweise pausierend):





Also eine Gaillarde. Dagegen ist Claudin de Sermisys »Au joly boys« (das. S. 24) eine echte Pavane, sogar mit drei Reprisen; daß der erste Teil die acht Takte durch Dehnung des Schlusses auf neun vermehrt, und daß der dritte Teil im Vordersatz durch Sequenzbildung sechstaktig statt viertaktig wird, hebt natürlich den Tanzcharakter nicht auf. Auch hier mag die Notierung der Melodie genügen, obgleich die anderen Stimmen schon etwas belebter sind, wenigstens ein paarmal die Zäsurstellen leicht überbrücken:



Da haben wir auch den beliebten Pavanenanfang mit Tonrepetitionen, der auf dem Wege über die Orgelkanzone in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts für die italienische Instrumentalkomposition typisch wird, aber freilich auch schon den Frottolen sehr geläufig ist und als einfachste Form alles Anfangens (zunächst nur Markierung rhythmischen Lebens, bevor die Melodie sich entfaltet) anerkannt werden

muß und uns in der Tat auch in der älteren Literatur oft genug begegnet. Die Anlehnung an den Tanzcharakter bleibt aber bei den neuen französischen Chansons auch dann stark bemerkbar, wenn der schlicht achttaktige Aufbau stärker verleugnet wird und sukzessive imitierende Stimmeneinsätze das rhythmische Gefühl verwirren; das Tanzartige liegt dann hauptsächlich in der nur selten durch Melismen unterbrochenen syllabischen Deklamation in gleichen kurzen Notenwerten (Minimen, in meiner Wiedergabe Achtel bzw. im Allabreve-Viertel). Man braucht sich nur z. B. des leidenschaftlichen Ausdrucks von Carons »Hélas que pourra devenir« (S. 54) zu erinnern, um sich bewußt zu werden, in welchem Grade diese französischen Chansons der Jannequin-Epoche gegenüber den älteren verflacht erscheinen und auch mit dem Schmerze nur mehr spielen. Gascognes »Mon pauvre cueur, hélas« (Expert V, S. 1) ist dafür ein drastisches Beispiel. Der Anfang lautet:

Mon pau-vre cueur hé-
Mon pau - vre cueur hé - las ______! Mon
Mon pauvre cueur hé - las ______!

las ______!
Mon pauvre cueur hé-
Mon pau-vre cueur
hé - las!
pau-vre cueur hé - las!
Mon pau-vre cueur hé-
pau-vre cueur hé - las, mon pauvre cueur mon

las ——— ! Mon pau-vre cueur hé - las!
Mon pau-vre cueur hé - las ———!
las ——— ! Mon pau - vre cueur hé - las!
pau-vre cueur hé - las ———!

Natürlich finden sich doch ausnahmsweise Stücke, in denen ein wärmerer Gefühlston herrscht und eine noblere Kantilene sich entfaltet; man erkennt dieselben sogleich an der Abwesenheit der syllabischen Deklamation in Minimen, z. B. F. Dulots »En esperant le printemps advenir« (das. S. 35), bei dem ich aber nicht dafür bürgen kann, daß der Komponist den ganzen Satz vokal gemeint hat:

En e - spe - rant le prin-
En e - spe-rant le prin - temps
En e - spe-
En e - spe - rant le prin - temps ad-ve-

(instr.?)
temps ad - ve - nir
ad - ve - nir
rant le prin - temps ad - ve - nir
nir

Das ist freilich ein ganz anderes Stimmungsmilieu, das Dulot mehr in die Gefolgschaft Compères stellt, wie dieser sich in dem »Venez ami« (S. 345 ff.) gibt. In Rhaws Tricinien (1542) finden sich Stücke ähnlicher Faktur mit lateinischen geistlichen Texten, die wahrscheinlich nicht die originalen sind (vgl. Rhaws Vorrede) und die wohl eigentlich der Literatur des inzwischen abgestorbenen begleiteten Liedes angehören. Andernfalls müßte man sie als Belege ansehen, in welch hohem Grade das a cappella-Lied gelegentlich auch das instrumentale Beiwerk der früheren Zeit den Singstimmen direkt übermacht hat. Dahin gehört z. B. als besonders charakteristisch das »Tota pulchra es« von Sixt Dietrich (Nr. 6 und [für gleiche Stimmen] 7). Ich kann mir nicht versagen, dasselbe hier ganz einzufügen (ich markiere mit 𝄐 die Stelle, wo vermutlich für seine ursprüngliche Gestalt als Rondeau die Reprise war):

Sixt Dietrich.

To - ta pul - chra es a - mi - ca, to-
To - ta pul - chra es
To-
ta pulchra es, a - mi - ca me-
to - ta pul - chra es a - mi-
- - ta pul - - - - chra es
a!
ca
a - mi - ca me - a a-

a - mica me - a

a - mi - - ca

mi - ca me - a

a - mi - ca me -

me - a a - mi - ca me -

a - mi - ca me -

a

[𝄐]

a et ma - cu - la non est in

a et ma - cu-

et ma - - cu - la

te et

la non est in te et

non est in te

ma - cu - la et ma - - cu-

ma - cu - - la

et ma - cu - la non est in

la non est in

non est in

te

te

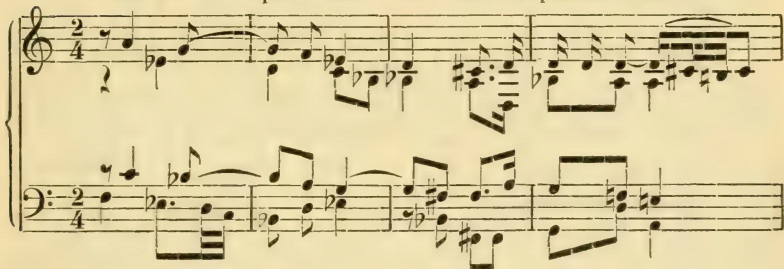
te

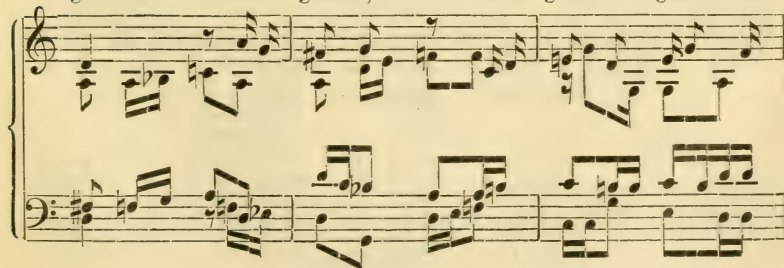
§ 69. Das neue Madrigal, die Programm-Chanson und die Villanella.

Die Keime der im 16. Jahrhundert zur Hochblüte gelangenden neuen Formen der Liedkompositionen sind in den Beispielen des vorigen Paragraphen soweit aufgewiesen, daß von eigentlichen Neuschöpfungen kaum mehr gesprochen werden kann. Es ist darum nur allzu begreiflich, daß das neue Madrigal, das gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien zu so reicher Pflege gelangt und die Welt beherrscht, in seinen Anfängen so gar kein Aufsehen gemacht hat. Es wird wohl aussichtslos sein, nach seinem Schöpfer zu suchen. Wenn Th. Kroyer in seiner Studie »Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts« (1902), bemerkt (S. 127), daß der Text einer Frottola Costanzo Festas im zweiten Buche von Val. Doricis Frottolensammlung v. J. 1531 später ein beliebter Madrigalientext geworden sei (Amor che mi consigli), so sticht er damit die Frage an, ob denn textlich ein prinzipieller Unterschied zwischen Frottola und Madrigal und gar zwischen Strambotto und Madrigal existiert? Musikalisch liegt ja der Unterschied klar da: die alte Ökonomie der wiederholten unveränderten Anwendung derselben kleinen Musikteile wird aufgegeben und durch eine zusammenhängende Ausarbeitung des Ganzen mit oder ohne Zurückkommen auf dagewesene Ideen ersetzt, der Text wird durchkomponiert, wenn auch mit Einhaltung eines A-B-A oder A A B oder mit Parallelgliedern innerhalb der Hauptteile. Von der mehrstrophigen Frottola unterscheidet sich außerdem das Madrigal scharf durch die Einstrophigkeit. Das Strambotto dagegen ist ein Madrigal, sobald es durchkomponiert wird. Das Madrigal hat zwar Anspruch auf gelegentliche Einführung einer siebensilbigen Zeile zwischen den Elfsilblern, macht aber keineswegs immer Gebrauch von dieser Erlaubnis. Aber das musikalische Madrigal erweist sich schließlich doch als überhaupt nicht auf den Gebrauch von Texten mit Elf- und Siebensilblern beschränkt und wir treffen besonders unter den fremdsprachigen Madrigalen mancherlei Texte, die mit der Form der italienischen Dichtung eigentlich nichts zu tun haben. Man wird deshalb wohl gut tun, den Namen Madrigal mit dem Zurückgreifen auf die poetische Literatur des 14. Jahrhunderts zu motivieren. Man besann sich auf den hohen Wert der alten Dichtungen und ihre im Vergleich mit den Balladen und Rondeaux einer kunstvolleren musikalischen Gestaltung viel günstigere Anlage; mit anderen Worten, es vollzog sich in Italien derselbe Prozess wie in Frankreich: man war der kleinen Formen mit ihren ewigen Wiederholungen kleiner Musikteilchen überdrüssig und ging zu der Durch-

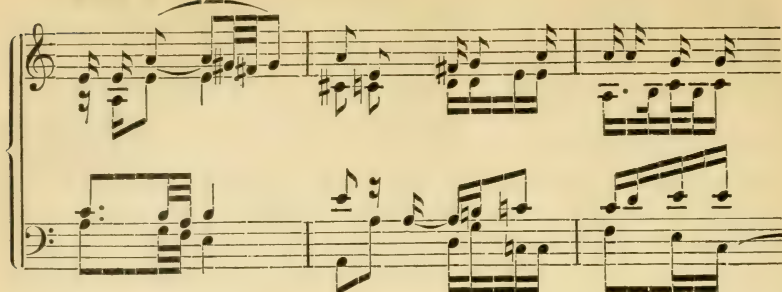
komposition ganzer Gedichte oder geschlossener Teile solcher über, und fand da nicht nur in der älteren Literatur ausgezeichnete Modelle für Neudichtungen, sondern griff auch direkt zur Komposition der alten Texte selbst. Nicht nur Petrarcas »Virgine»-Stanzen (in Kompositionen von Rore, Asola, Paien u. a., sondern auch speziellen Madrigal-Texten, die bereits im 14. Jahrhundert komponiert wurden, begegnen wir in der neuen Literatur, und noch bei Orlando Lasso treffen wir auf eine sechsteilige paraphrasierte Umdichtung des »Fra duri scogli« von Dom Paolo (Per aspro mar 5 v. in den vier- bis sechsstimmigen Madrigalen von 1587, Neudruck auch bei Maldeghem, prof. XIII). Es ist der Mühe wert, die beiden miteinander zu vergleichen; die Vollstimmigkeit Lassos erscheint gar nicht so bedingungslos als Vorzug gegenüber der durchsichtigen Faktur Paolos; doch ist der Aufwand von harmonischen Mitteln bei Lasso sehr bemerkenswert, besonders in dem einleitenden das steuerlos treibende Boot schildernden Teile (vgl. damit Hausmusik a. a. Z. Nr. 1):

Orlando Lasso (1587).
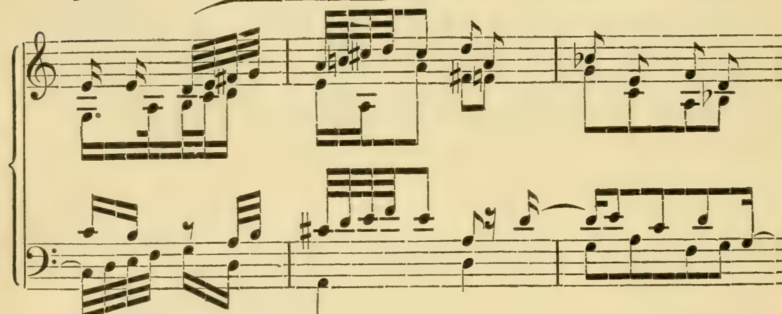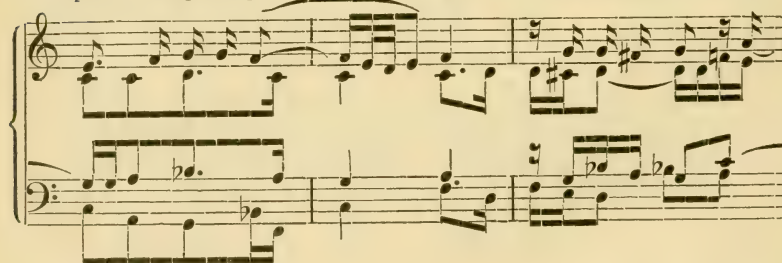




del-la vi - ta pre - sinell' e - tà ver-de



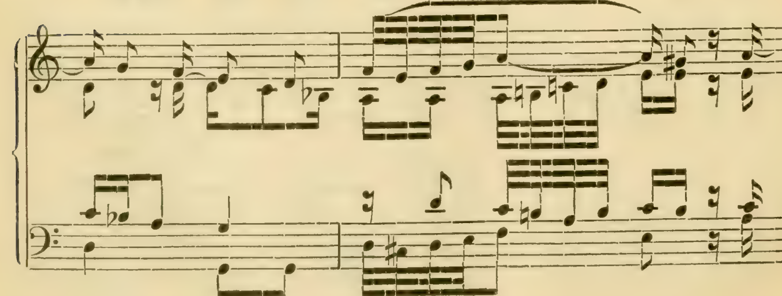
pri-mo cor - so pen - sand' an - dar in



più tranquilla pa - te sen-za pro-var l'i-



ra cru - del de' ven - ti o'l

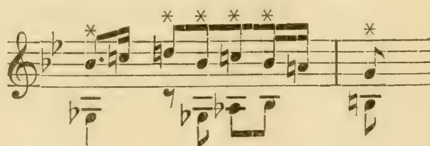


fer' as - sal - to del-le turbid' on - de ol' fer'

assal - to delle tur-bid' on - de

Das Stück mag vorgreifend andeuten, wie sehr das neue Madrigal im Laufe des Jahrhunderts auch auf harmonischem Gebiete mit den alten Gepflogenheiten aufräumte und an die Stelle der Gebundenheit an Klauseln durchaus feststehenden Tongeschlechts auf den sechs Stufen des einmal gewählten Hexachords die Möglichkeit mannigfacher Verschiebungen des Hexachords selbst, also wirkliche Modulationen setzte. Wie weit die Anfänge dieser einschneidenden Reform reichen, ist zur Zeit noch nicht bestimmt zu sagen, da dieselbe nur sehr allmählich allgemeiner geworden zu sein scheint und erst bei Vicentino (seit 1546) nicht mehr übersehen werden kann. Keinesfalls möchte ich Kroyer beipflichten, wenn derselbe in dem allmählichen Auftreten der Akzidentalen für *as*, *dis*, *des*, *ais*, *his*, *eis*, *ces*, *ges* (in dieser Reihenfolge!) Etappen der Entwicklung der Chromatik sehen zu dürfen glaubt (vgl. die Übersicht a. a. O., S. 149). Er verkennt dabei gänzlich die Natur von transponierten Tonsätzen viel älterer Zeit, für welche ein großer Teil dieser Töne für den Verlauf der Stücke längst selbstverständlich ist. Einen Anhaltspunkt dafür, woher der Anstoß zu der Neuerung gekommen, gibt aber außer den verschiedentlichen Hinweisen der Schüler Willaerts auf eine durch ihren Lehrer bewirkte Stilwandlung (besonders Vicentino auf dem Titel und in der Dedikation des ersten Buches seiner fünfstimmigen Madrigale 1546: »al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro ritrovato), ein von Artusi (Delle imperfettioni della moderna musica [1600] fol. 22a) mitge-

teilter zweistimmiger Tonsatz Willaerts. Selbst wenn derselbe nicht echt sondern von Artusi ad hoc erfunden wäre, müßte man doch annehmen, daß er zu zeigen bestimmt war, welche starke Abweichungen von der altüberkommenen Praxis Willaert aufgebracht hat, indem er durch Akzidentalen Modulationen erzwang, die der alte Schematismus nicht kannte. Das Stück schließt nämlich in der Notierung mit der Septime statt mit der Oktave; die Septime verwandelt sich aber in die Oktave dadurch, daß die Oberstimme das Bereich der herrschenden Tonart nicht verläßt, die Unterstimme dagegen durch eine Reihe eingezeichneter ♭ allmählich so weit von der ursprünglichen Stimmung abgedrängt wird, daß das abschließende *e* der Notierung in Wirklichkeit ein ♭♭*e* geworden ist. Ich gebe den vollständigen Satz, wie er gelesen werden muß, und deute durch übergeschriebene ♭ die Versetzungszeichen an, die Willaerts Notierung enthält. Vorgezeichnet ist beiden Stimmen ein ♭, welches ausschließt, daß der Anfang als *G*-dur gelesen wird; *g* ist vielmehr als *re* zu bestimmen der Satz daher transponiert dorisch: die wiederholten Schlüsse auf *d* aber werden damit zu Halbschlüssen auf der Dominante (das *g f es* $\overset{\sharp}{d}$ ist natürlich ebenso selbstverständlich wie im nicht transponierten Dorisch das *d c b* $\overset{\sharp}{a}$). Die Unterstimme schreitet durch die ausdrücklich markierten ♭ von *es* über *as*, *des*, *ges*, *ces* (*fes heses*) *eses* nach *asas* fort und ist damit auf dem enharmonisch mit *g* identischen Tone angelangt. Anfänglich beschränken sich die dadurch entstehenden Widersprüche zwischen beiden Stimmen auf ein paar trugschlußartige Wirkungen; ein gefährlicher Eiertanz entsteht nur Takt 10—11, wo die Oberstimme in *F*-dur (ut), *G*-moll (re), *F*-dur (ut) und *C*-moll (sol) kadenziert; die Unterstimme dagegen in *Des*-dur, *Ges*-dur (*Fis*-dur), *H*-moll, *A*-moll, *G*-moll, bis sich beide durch die Identität des Halbschlusses der Oberstimme auf d^+ (la$^+$) mit dem phrygischen Schlusse der Unterstimme auf d^+ (mi) zusammenfinden. Man beachte besonders das Geschick, mit dem die das Ohr gefangen nehmenden Terzen und Sexten (aber in enharmonischer Andersschreibung) benutzt sind, über die Konfliktstelle hinweg zu helfen:



Das ist zwar nicht ganz zu verstehen, sondern klingt stark umnebelt (daher die Überschrift »quidnam ebrietatis«) aber die einzelnen

Zusammenklänge sind doch gute und in jeder der beiden Stimmen geht auch alles ganz vernünftig zu.

Kroyer (a. a. O., S. 31) hält das ♭ vor *g* nur für ein Warnungszeichen, liest also statt dessen *g* und natürlich dann auch weiter *c* statt *ces*, *f* statt *fes* u. s. f.; so daß am Ende die kleine Septime sich in eine große statt in eine Oktave verwandelt. Damit ist freilich das Problem des Stücks nicht gelöst. Es muß vielmehr gelesen werden:

Adrian Willaert (»Quidnam ebrietas«).

(*sol* = *re*)
Ut = *f* *Ut* = *b*
Re *Ut*

(*ut* = *fa*) (*sol* = *re*) ♭*e* (*fa* = *sol*)
Ut = *f* *Ut* = *b* *Ut* = *as*
Sol *Re* *Fa*

Ut *Ut* *Ut*
♭*a* ♭*d*
Ut *Fa* *Fa*

Ut *Re* *Ut*
(*fa* = *sol*) (*fa* = *sol*) (*fa* = *sol*)
Ut = *ges* ♭*g* NB. *Ut* = *e* ♭*c* *Ut* = *d* ♭*e*
Fa *Ut* *Fa* *Fa*

Sol *La+*

(*fa* = *la*)
Ut = *b* ♭*a* (HS)

Fa *Mi*

Mi *Fa*

Mi

La *La+*

(HS)

Mi *La* *La+*

(HS)

Es kommt wie gesagt nicht allzuviel darauf an, ob das Stück wirklich von Willaert ist oder ob von Artusi erfunden, um Willaerts Neuerungen zu charakterisieren. Eine ernst gemeinte Komposition ist es auf keinen Fall, sondern höchstens ein Schulbeispiel mit ostentativer Tendenz. Das uns speziell interessierende und belehrende sind die wiederholten Wechsel des Hexachords in der Unterstimme. Takt eins bis fünf beschränken sich auf den für *g* Dorisch selbstverständlichen Wechsel der beiden Hexachorde:

ut re mi fa sol la (Ut = b)
f g a b c d es f g
(Ut = f) ut re mi fa sol la

dann aber folgen schnell die Modulationen, die wir heute als Herabsteigen im Quintenzirkel bezeichnen (mit T = D), die aber vom Boden der Solmisationslehre aus zu definieren sind als Umdeutung von *fa* zu *sol*:

Takt 6—7
ut re mi fa=sol fa mi re ut

Takt 10
ut re mi fa=sol fa mi re ut

Takt 11
ut re mi fa=sol fa mi re ut

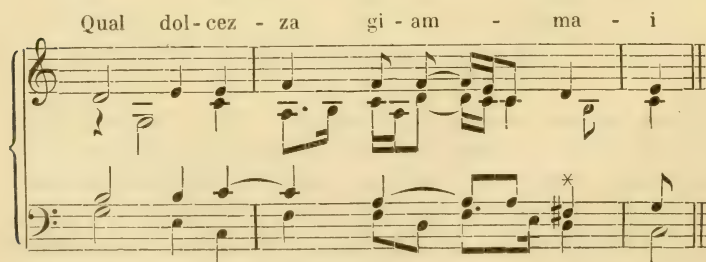
Takt 11—12
ut re mi fa=sol fa mi re ut

und zuletzt gar die aus der Transposition mit zwei ♯ in die mit zwei ♭ führende Mutation *fa* = *la*:

Takt 12
ut re mi fa=la sol fa mi re ut

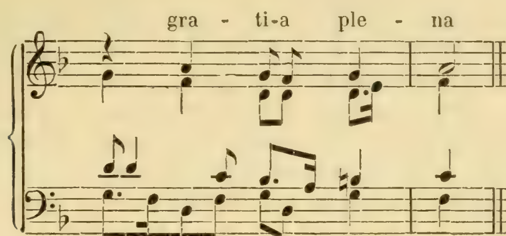
Wenn, woran wohl kaum zu zweifeln, Willaert diese wirklichen Modulationen zum Gegenstande seiner Lehre gemacht hat, so ist ihm persönlich die Befreiung des Tonsatzes aus den Fesseln der ein für allemal festliegenden Kadenzen auf den sechs Stufen des für das Stück gewählten Hexachords und damit ein bahnbrechender Schritt vorwärts zu dem modernen harmonischen Wesen zuzuschreiben. Man braucht nur, was in dem sonderbaren Schulstück nur in der Unterstimme vor sich geht, als in den am Satze beteiligten Stimmen gleichzeitig geschehend anzunehmen und zwar nicht in Gestalt einer so ins bodenlose weitergehenden Fortschreitung, sondern mit Maß und Zielbewußtsein in engerem Kreise vorwärts und wieder rückwärts gewendet, so sind damit tatsächlich die

Grundlagen einer vernünftigen freien Entfaltung der Harmonik, ist die Möglichkeit der Verkettung verschiedener Tonarten gegeben. Bei der nun einmal im 15. Jahrhundert herausgebildeten Art der Notierung in nur dürftig durch vereinzelte ♭ und ♮ angedeuteten Transpositionen war es beispielsweise unmöglich, daß Dur und Moll desselben Grundtons einander ablösten, da z. B. *G*-dur $g = ut$ setzt, *G*-moll dagegen $f = ut$, beide also zwei verschiedenen Lagen des Hexachords angehören, die nicht direkt verbunden werden können. Nur vermittelst durchgeführter Bezeichnung der Lage der Halbtöne (♭ für *fa* oder ♮ für *mi*) wäre das möglich gewesen und dem 14. Jahrhundert, das noch nicht diesen Schematismus der selbstverständlichen Klauseln kannte, sind daher in der Tat wirkliche Tonartwechsel nicht fremd. Ich glaube deshalb, daß Vicentinos Hinweis (Dedikation des ersten Buches der fünfstimmigen Madrigale: »quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin' hora delli veri concenti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati«) sich direkt darauf bezieht, daß es sich um die Wiedergewinnung einer verloren gegangenen Freiheit der Bewegung handelt. Und zwar hat anscheinend Willaert den Anstoß zu seiner harmonischen Neuerung durch das Studium der alten Madrigalien-Literatur erhalten; ein äußerliches Anzeichen dafür finde ich in dem auffälligen Wiederauftauchen der längst aus der Mode gekommenen Kadenzierung mit dem Leittonwechselklange der Dominante, der den alten Madrigalisten so vertraut war, in Willaerts Kompositionen z. B. gleich zu Anfang des fünfstimmigen »Qual dolcezza« aus der Scottoschen Sammlung Le dotte usw. v. J. 1540:



(ähnlich noch mehrere Male in derselben Komposition). Peter Wagner, der in der Studie »Das Madrigal und Palestrina« (1892) dies Madrigal abdruckt, ist ob des *fis* sichtlich verwundert und bemerkt ausdrücklich dazu, daß er sich bezüglich der Versetzungszeichen streng an das Original gehalten habe. Auch Otto Kade

macht zu dem Abdruck von Willaerts Pater noster und Ave Maria v. J. 1539 (Ambros V, S. 538ff.) eine Anmerkung über die »sehr merkwürdigen« ♮♯ bei Willaert, unter denen sich ein analoger Fall findet:



Eine ganze Reihe der von Kade »merkwürdig« gefundenen Akzidentalen Willaerts sind aber nur dadurch merkwürdig, daß sie nicht als selbstverständlich vorausgesetzt, sondern beigeschrieben sind, so die *fis* der Halbschlüsse auf den *D*-dur-Akkord, die nur in Willaerts neuer bunten Harmonik nicht mehr ohne weiteres vorausgesetzt werden können wie früher. Denn das ist ja die Kehrseite der Neuerung: mit dem Aufkommen der Tendenz zu freierem harmonischen Gebahren, für das die alten Regeln nicht mehr ausreichen, hören auch die alten Selbstverständlichkeiten auf, solche zu sein, und wird es nötig, jede chromatische Veränderung von Tönen der Grundskala zu bezeichnen. Nur die Subsemitonien der Klauseln hat wie es scheint Willaert noch in der herkömmlichen Weise vorausgesetzt. Selbst das hat aber natürlich schon seine Bedenken, da in einem Stile, der das ausgetretene Geleise sichtlich zu meiden bemüht ist, doch auch in Frage kommen kann, ob denn überhaupt etwas gemeint ist, was nicht bestimmt verlangt wird. Übrigens geht Willaert offenbar auch den gemeinen Kadenzformeln möglichst aus dem Wege. Er meidet sie keineswegs ganz, aber sie treten doch in viel größeren Abständen auf als vor ihm, ja auch als bei seinen Zeitgenossen und viel späteren, ein Umstand, der ganz besondere Beachtung verlangt, die ihm bisher durchaus nicht zu teil geworden ist. Willaert selbst scheint sein Augenmerk viel mehr auf die Freimachung von diesen ewigen stereotypen Schlüssen als auf stärkere Ausweichungen in andere Tonarten gelegt zu haben. Man prüfe daraufhin das folgende seiner »Musica nova« (1559) entnommene vielstimmige Madrigal. Daß dasselbe wahrscheinlich erheblich älter ist, geht wohl mit Bestimmtheit aus der Dedikation hervor, in welcher der Herausgeber Francesco Viola, ein Schüler Willaerts sagt, daß die Musica nova Willaerts so »verborgen und begraben« (nascosta et sepolta) gewesen sei, daß sie gar nicht mehr aufzu-

treiben war, ihm aber der ehrenvolle Auftrag geworden sei, die vom Komponisten neu durchgesehenen und sorgfältig korrigierten Stücke herauszugeben. Es wird damit ziemlich wahrscheinlich, daß eine ältere Ausgabe der Musica nova existiert hat, die schon 1559 äußerst selten war und heute gar nicht mehr bekannt ist. Der Gedanke, daß vielleicht doch Willaert der erste gewesen, der im 16. Jahrhundert Madrigale herausgegeben, den schon Kroyer durchblicken läßt, gewinnt damit eine festere Gestalt, wenn auch, wie wiederholt betont sei, von einer eigentlichen Neuschöpfung der Form gar nicht gesprochen werden kann, vielmehr Übergangsformen aller Art in Menge vorliegen bis zurück in den Anfang des Jahrhunderts. Man sucht daher in dem folgenden Stücke umsonst nach Modulationen, die vor Willaert nicht möglich gewesen wären; wohl aber zeigt dasselbe eine auffallend große Zahl vom Usus abweichender Bildungen bei den einzelnen Abschnitten, die sich beinahe von Takt zu Takt vorfinden (im Diskant):

Takt 2 T. 3—4 T. 5—6 T. 7—8

usw.

Baß *e d c a e f d c a c a g a b a g f*

Auch der Trugschluß vom *A*-dur-Akkord zum *G*-dur-Akkord Takt 18—19 gemahnt ans 14. Jahrhundert. Überhaupt spricht aber aus dem Ganzen so viel Eigenart, so viel besonderes individuelles Wollen, daß man darüber den Mangel an blühender Phantasie und warmem Blut gern vergißt; man hat doch etwa so wie unter den Neueren bei Berlioz das bestimmte Gefühl, einer Persönlichkeit von Bedeutung gegenüber zu stehen. Weiter möchte ich allerdings bei Willaert nicht gehen; er ist groß durch Anregungen mancherlei Art, die er gegeben, als Lehrer hervorragender Künstler, aber nicht eigentlich durch seine Kompositionen. Mag man ihm den leidenschaftlichen Verdelot, oder den kecken Arcadelt, oder den gemessenen feierlichen Festa, oder den geschmeidigen Gero oder den genialen über alle Nuancen des Ausdrucks verfügenden Rore gegenüberstellen, es wird jeder von ihnen direkt mehr ansprechen als Willaert, und doch wird man dem Altmeister ein Gefühl hochachtender Ehrerbietung zollen und mit liebevollem Interesse die Spuren seiner Lehre in den Werken seiner Schüler (zu denen Arcadelt aber eigentlich nicht zählt) wiederfinden:

Adrian Willaert
(für Männerstimmen).

Tenori (8va bassa)

Bassi

Las - so ch'io ar - do ed
Las - so ch'io ar - do

al - tri non mel cre - de Si cred' ogn'
ed al - tri non mel cre - de Si cred'

huom se non so - la co - le - i Che sovra ogn'
ogn' huom se non so - la co - le - i Che

al - tra che sovra ogn' al - tra e ch'io so-
sovra ogn' al - tra, che sovr' ogn' al - tra e
e ch'io so - la vor-

la vor-re - i e ch'io so-

ch'io so - la usw.

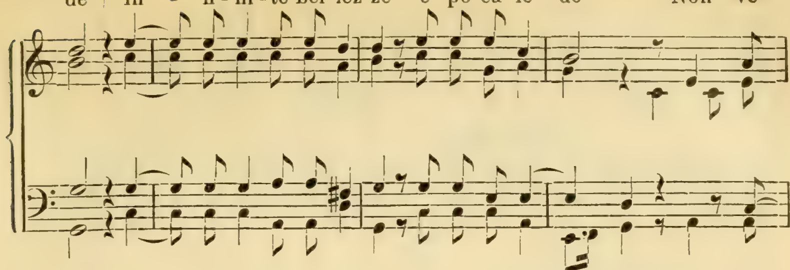
re - i

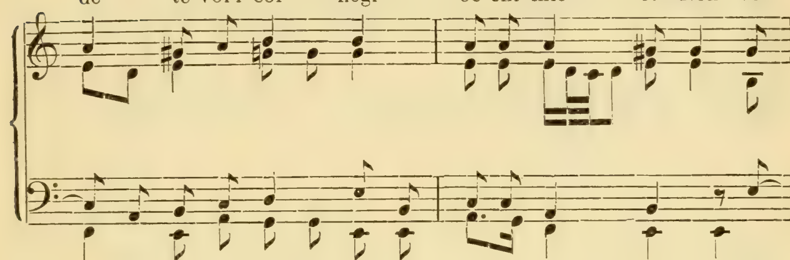
la vor-re - i e ch'io so - la vor - re - i

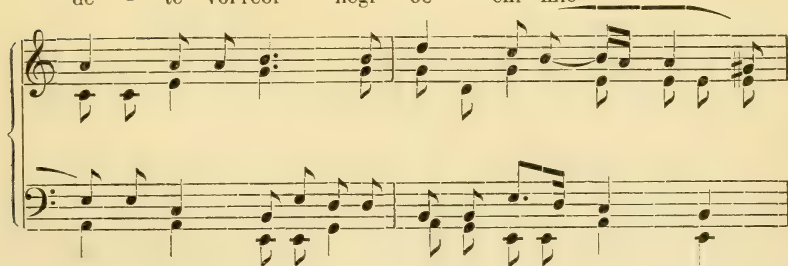
El - la non per ch'el cre - da e si s'el

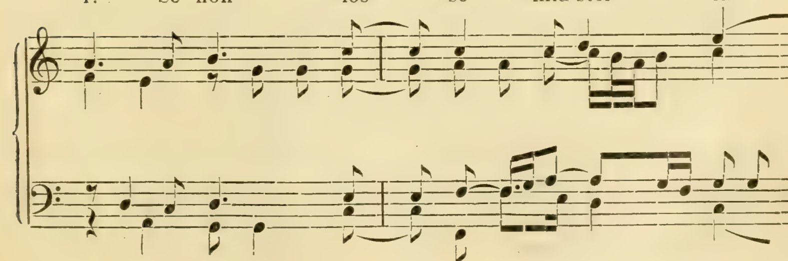
ve - de el - la non

per ch'el cre - da e si s'el ve-


de In - fi-ni-te bel-lez-ze e po-ca fe - de Non ve-


de - te voi'l cor negl' oc-chi mie - i? Non ve-


de - te voi'l cor - negl' oc - chi mie-


i? Se non fos - se mia stel - la

io purdov-rei Al fon - te di pie-

tà tro-var mer-ce - de, tro-var mer-ce - de!

io purdovrei al fon-te di pie-tà trovar mer-ce - de!

Von einer bestimmten Form des neuen Madrigals kann eigentlich überhaupt nicht gesprochen werden; noch weniger ist man berechtigt, einen madrigalesken Stil greifbar zu definieren, da von Anfang an, ja vor dem Wiederaufkommen des Namens Madrigal die direkt in die Madrigalienliteratur hineinführenden Liedformen mit so grundverschiedenem Charakter und so himmelweit differierender Faktur auftreten, daß man besser tut, innerhalb der Literatur der als Madrigale bezeichneten Lieder Stilunterschiede zu machen je nach dem Grade ihrer näheren oder entfernteren Verwandtschaft mit den volksmäßigen Tanzliedern und dem aus ihnen hervorgegangenen oberflächlichen Geplapper der neuen französischen Chansons und der seit dem dritten Jahrzehnt auftauchenden neapolitanischen Villanellen und Kanzonetten oder aber den seriösen weltlichen und geistlichen Kunstliedern, wie sie aus dem begleiteten Liede unter Aufnahme des neuen Prinzips der Durchimitation

direkt herauswuchsen. Die letztere Kategorie bildet zweifellos den eigentlichen Grundstock der Madrigalienliteratur im engeren Sinne, und jene leichter gewertete zweite Kategorie hat eigentlich nur Anspruch auf die Zurechnung zu den Madrigalen im Falle der dem Namen entsprechenden Form der Textunterlagen.

Rores »Vergini« (vgl. Neuausgabe von Peter Wagner) gehören ja als Marienlieder ohnehin inhaltlich in nächste Beziehung zu der geistlichen Liedliteratur, stehen aber auch in der musikalischen Gestaltung der kirchlichen Musik sehr nahe. Es genügt, eine Probe zu geben, wie nun die Durchimitation den Komponisten in Fleisch und Blut übergegangen ist (1548, Nr. 2):

Cipriano de Rore (Text von Petrarca).

Ver - gi - ne
Diskant
Alt
Ver - gi - ne sag - gia
Tenor
(8va bassa)
Ver- gi - ne sag - gia e
Ver - gi-ne sag-
Tenor 2°
Baß
Ver-gi - ne sag - gia

sag - gia e del bel numer u-
e del bel numer u - na e del bel nu-
del bel nu - mer u - na Del - le be - a - te ver-
gia e del bel nu - mer u - na Del - le be-
e del bel numer u - na Del - le be - a-

na Del-le be - a - te ver - gi-ni pru - den-

mer u - na Del-le be - a - te ver-gi-ni pru - den-

gi-ni pru-den- - ti

a - te ver - gi ni pru - den-

te ver-gi-ni pru - den - ti

ti An - zi la pri-

usw.

ti An-zi la pri - ma e con

An - zi la pri - ma, an-zi la pri-

ti An - zi la pri- - ma

An - zi la pri - ma e con

Ein prächtiges Beispiel des Madrigalienstils Verdelots entnehme ich Maldeghems Trésor (prof. 11), nämlich das niederländische »Ick will de valsche wereldt haten«, zugleich als Probe des treuherzigen Tones dieser plattdeutschen Lieder und als Beweis, daß zu einem »Madrigal« nicht unbedingt ein italienischer Text der den Namen tragenden Form gehört. Maldeghem bezeichnet mit Recht dasselbe als Madrigal, indem er wohl mit diesem Namen allgemein das Lied in dem neuen a cappella-Stile in seiner künstlerischen Durchbildung bezeichnen will, was bedingungslos gut zu heißen ist. Daß die Verse statt Elf- und Siebensilbler jambische Vierheber sind, bildet

für den Komponisten keinerlei Hindernis, daraus ein echtes Madrigal zu machen. Und darum wird man auch hochdeutschen Liedern von H. Isaak, B. Ducis, Senfl usw. den Namen Madrigal gönnen, wenn sie in der musikalischen Faktur auf der vollen Höhe der Gattung stehen. Selbst die Mehrstrophigkeit wird man nicht als einen Grund ansehen können, den Namen zu verweigern. Dagegen tut man besser, die heiteren leicht tändelnden im schlichten Satz Note gegen Note gehaltenen mehr volksmäßigen Liedchen auch dann von den Madrigalen abzuscheiden und zu den Villanellen, Villoten usw. zu stellen, welche die Fortsetzung der a cappella-Tanzlieder bilden, wenn ihre Texte die Form des Madrigals haben. Ich gebe Verdelots Lied vollständig. Man beachte, daß dasselbe zwei Stollen und einen Abgesang hat, also an die Struktur der Troubadourlieder anknüpft:

Philippe Verdelot.

2. wil se la - ten
Diskant. 1. Ick wil de valsche we-reldt ha - ten
Alt.
Ick wil de wereldt ha - ten

Ick wil de we-reldt
Tenöre (8va bassa).
Ick wil de val - sche we - reldt ha-

Ick wil de wereldt ha-
Bässe.
1. Ick wil de we-reldt
2. Ick wil se la-

So kom ick daer niet die-
Ick hebt ge - dacht in mij-

Ick hebt ge - dacht in

ha - ten

ten

ten Ick hebt ge - dacht in mij - nen

ha - ten
ten

per in!
nen sin:

1 a Al

mij - nen sin:

Al

So kom ick daer
Ick hebt ge - dacht in mij - nen

Ick hebt ge - dacht in mij - - nen sin

2. Mijn
1. Ick hebt ge-dacht:

Ick hebt ge - dacht in mij - nen sin:
So kom ick daer niet

zy't bedrieght, ick
2a
Ick
zy't bedrieght, ick
Ick en-
sin:
niet die - per
Al zy't be- per in Ick
Al jon - ghe jeught,
die - per in!
en - ken se ver - ha - len niet
ken se ver-ha - len niet Mijn jon - ghe
in Ick en-ken se
en-ken se ver - ha - len
ick en - ken se ver-ha - len niet,
Ick en-ken se ver-halen
Mijn jon-ghe jeught die is voorlee-
jeught die is voor - lee-den, die is voorlee-
ver ha - len niet
niet
Mijn jonghe jeught, die is voor-lee - den
niet

den
die is voor-lee - den
Mijn jon-ghejeught die is voor-lee-
mijn jon-ghe jeught die is voor-lee-
Mijn jon-ghe jeught, die is voor-lee-
t'Quaet kruyt heeft het goet
t'Quaet kruyt heeft het goet saedt ver-
den die is voor-lee - den
den! t'Quaet kruyt heeft het goet saedt ver-
t'Quaet kruyt heeft het goet saedt ver-tre - den
den t'Quaet kruyt heeft het goet saedt ver-tre - den
saedt ver-tre - den daer-om en-zijn mijn vruch - ten
tre - den daerom en-zijn mijn vruch - ten
daerom en-zijn mijn vruch - ten
tre - den daer - om en-
daerom en-zijn mijn vruch - ten niet!
zijn mijn vruch-ten

niet!

niet! dae-rom en-zijn, daer - om en-zijn mijn

zyn dae - rom en - zijn mijn
dae - rom en - zijn mijn vruchten

niet dae-rom en - zijn

dae - rom en-zijn mijn vruch - ten niet,

dae - rom en - zijn mijn vruch - ten
vruch - ten niet dae-

vruch - teu niet
niet, dae-

dae-rom en - zijn mijn vruch - ten niet

dae - rom en - zijn

niet, dae - rom en - zijn dae-
rom en - zijn dae-rom en-

dae-rom en-zijn mijn vruch - ten niet, dae-rom en-
rom en - zijn dae - rom en-

dae - rom en-zijn,

daerom en - zijn mijn vruch - ten

romenzijn dae - rom - en - zijn mijn vruch - ten

zijn dae - romen - zijn mijn vruch - ten

zijn dae - rom enzijn mijn vruch - ten

zijn daeromen - zijn mijn vruch - ten niet

dae-rom en - zijn mijnvruchten niet, dae - rom en-

niet!

niet! dae-rom en - zijn mijn vruch - ten niet!

niet! dae-romen - zijn mijn vruch - ten niet!

niet!

dae - rom en - zijn mijn vruchten niet!

zijn dae - rom en - zijn mijnvruchten niet!

Eine lehrreiche Vorstufe zu dieser Faktur bildet das in Rhaws Tricinia (1542) erhaltene anonyme niederländische Lied »Alle mijn gepeis« für drei gleiche Stimmen, das nicht nur zwei Stollen, sondern auch am Ende des Abgesangs einen dritten Stollen (mit anders gewendetem Schluß) hat und zweifellos in allen Stimmen vokal ist, da die Durchimitation bei allen Zeilen offen zutage liegt. Aber ebenso unverkennbar sind in allen drei Stimmen instrumentale Elemente (die stereotypen synkopischen Kadenzformeln!):

Anonymes niederländisches Lied.

2. Die liefste mijn en acht op mij nit
(Tenor 8va bassa) 1. Al-le mijn ge-peis doet mij so

Al-le mijn gepeis doet mij so we,
2. me, (instr.)

me Mij la-ken wat is mij
we (instr.) Wien sol ic clag-hen mijn

2. Die liefste mijn usw.
1. Al-le mijn ge-peis doet mij so we, wien sol ic

Wien sol ic clag-hen mijn ver-

ge-
ver-
1a driet?
rit. . . . . a. t.

cla - ghen mijn ver - driet
2. Die lief-ste mijn en acht op mij nit
driet?

2a scheet (instr.)

scheet Ic

Ic mac wol sa - ghen t'is al om nit. Ic

Ic mac wol sa-ghen t'is al om nit! Ic mac wol

mac wol sa - ghen t'is al om nit!

mac wol sa - ghen t'is al om nit!

sa - ghen t'is al om nit!

Dat ic al - dus

(instr.)

Dat ic al-

Dat ic al - dus la - bue-

la - bue - ren

dus la- bue - ren,

(instr.)

ren Dies wil ic

Dies wil ic sin - ghen ein vrolic lied

sin - ghen ein vro - lic lied

Dies wil ic sin-

(instr.)

Ver-

ghen ein vrolic lied Ver-langhen doet mij true-

Verlanghen doet mij true - ren!

(instr.)

lan-ghen doet my true - ren!

ren Ver - langhen doet my true - ren!

Verlanghen doet my true - ren!

(instr.)

Als Beleg der aus dem Tanzlied herausgewachsenen Gattung der Madrigale, die auf diesen Namen nur durch die Form der Dichtung Anspruch haben, wähle ich Arcadelts »Il ciel che rado« (1539), das mit seinem leichten syllabischen Parlando, das nur auf Reimsilben ein paarmal Melismen bringt, den leichtfertigen französischen Chansons der Jannequin und Genossen sehr nahe steht und noch besonders übermütig wirkt durch die verschiedene Behandlung der Cäsurstellen, bei denen mehrmals schneller weiter

gegangen wird als ein gleichmäßig weiter pulsierender Rhythmus erfordert, während an anderen Stellen ein erheblich verlängerter Stillstand der Oberstimmen durch die Unterstimmen überbrückt wird — Komplikationen, die natürlich nur ersichtlich werden, wenn man bei der Umschreibung in moderne Werte die Rolle des Taktstrichs restlos durchführt. Von den Taktwechseln meiner Wiedergabe weiß freilich die Originalnotierung nichts, aber man vergesse nicht, daß derselben Taktstriche überhaupt noch fremd sind und die Mensurbestimmung in sehr vielen Fällen die Taktart nicht ohne weiteres verrät. Das mechanische Einfügen der Taktstriche nach je zwei Semibreven, wo C vorgezeichnet ist, bringt aber gleich den Anfangsgedanken bei seiner direkten Wiederholung (Takt 5—8) in andere Lage zu den Taktstrichen, während der Hörer die Wiederholung natürlich nicht anders versteht als den erstmaligen Vortrag. Die törichte Opposition gegen die das geschriebene Notenbild dem gehörten entsprechend gestaltenden Bestrebungen sollte doch endlich einmal aufhören. Der Tripeltakt zu Anfang ergibt sich als ganz selbstverständlich durch den Einsatz der beiden Unterstimmen, erweist sich aber auch weiter dadurch als in der Idee des Komponisten liegend, daß er die Viertaktigkeit herstellt (der Dupeltakt ergäbe $5^1/_2$ bzw. 5 Takte für die beiden ersten Halbsätze und neun Takte für die folgende Periode, die ebenfalls im Tripel glatt achttaktig verläuft). Aber nicht das ist das entscheidende, sondern die Durchführung der richtigen Lage der Schlußwirkungen, die allen Stimmen gemeinsam sind; diese ergeben aber für den weiteren Verlauf zunächst wirklichen Dupeltakt und zuletzt wieder Tripeltakt mit zweimaliger Unterbrechung durch je einen $^4/_4$-Takt bei den Cäsurstellen. Daß in diesem freien Schalten mit dem Takt ein guter Teil der kecken Wirkung liegt, ist klar; es kann aber nur für die Ausführung wie für die Lektüre das Verständnis erleichtern und damit die Wirkung erhöhen, wenn diese Verhältnisse klar ersichtlich auch in der Notierung hervortreten.

Jacques Arcadelt (1539).

Il ciel che ra - do vir - tu tan - ta mo-
Il ciel che ra - do vir - tu tan - ta
Il ciel che ra - do
Il ciel che ra - do

- - - - - - stra Il ciel che ra-do

mo - - - - - stra Il ciel che ra-do

virtu tan-ta mo - stra, vir-tu tanta, vir-tu tan-ta

vir-tu tan-ta mo - - stra,

vir - tu tan - ta mo - - - - - - - -

vir - tu tan - ta mo - - - - -

Il ciel che ra-do vir-tu tan - ta mo -

Il ciel che ra-do vir-tu tan - ta mo -

stra Hor ne ral - le-gra, hor ne ral-le-gra con-

stra

stra Hor ne usw.

stra Hor ne usw.

i On-de fe - li - ce ra-do a - le - ta No-stra Don-

On-de usw.

On-de usw.

na si dolce e pi - a

na si dol - ce e pi - a Che pur non togl' il mon -

na si dolce e - pi - a Che pur non Che pur non togl' il

Che pur non togl' il mon -

Che pur non togl' il mon - do tant' af - fa-

do Che pur non togl' il mon - - do tant' af-

mon - do tant' af - fa - ni

do, che pur non togl' il mon - do tant' af - -

- - ni! Ma cie - lo fa più bel - lo

fa - ni! Ma usw. Ma cie - lo fa più

fa - ni! Ma usw.

Ma cie - lo fa più bell' e più gen -

bel - lo Ma cie - lo fa più bel - lo più bell' e più

Ma cie - lo fa più bell' e più gen -

ti - - - - - - le Qual fior tra verd her-

e più gen - ti - le

gen - ti - le Qual fior tra verd her-bet-

- - - ti - - - le

bett' a mez' A - pri - - - - - le

a mez' A - pri - - - -

te, qual fior tra verd her - bett' a mez' A - pri -

Qual fior tra verd her - bett' a mez' A - pri -

(Echo) Qual usw. A - pri -

le

le *(pp)* Qual usw.

le

- - - - - le

A - pri - le, mez' A - pri - le

A - pri - - - - - - le

Zum weiteren Studium der Madrigalienliteratur muß ich auf die Neuausgaben verweisen, die zwar im Vergleich mit der kirchlichen für die weltliche Musik der Zeit noch ziemlich beschränkt sind, aber doch einigermaßen eine Orientierung ermöglichen (besonders Maldeghems Trésor und Eitners Publikationen II und III); in beiden fehlen freilich die Italiener ganz, eine Lücke, die Torchi (Bd. 1—2) nicht genügend ergänzt. Vollständig liegen in Neudruck vor die Madrigale von Palestrina, Orlando Lasso, Heinrich Schütz, Sweelinck in den Gesamtausgaben ihrer Werke, weiter Rores »Vergini«-Madrigale in Ausgabe von Peter Wagner; dazu kommen die Neudrucke der Werke der englischen Madrigalisten (Dowland, Morley, Gibbons, Wilbye, Bateson, Bennet, Weelkes) durch die Musical Antiquarian Society und Novello und J. J. Maiers Auswahl englischer Madrigale, ferner noch Barclay Squires außer Engländern auch Sweelinck, Gastoldi, Marenzio, Lasso und andere bedenkende Auswahl und Alfred Wotquennes Chansons italiennes de la fin du 16e siècle (F. Anerio, G. M. Nanino, Palestrina, A. Stabile, Suriano, Marenzio, P. Bellasio, P. Quagliati, R. Giovanelli, H. Griffi, Ph. Barera).

Wie bereits bemerkt, blühte neben dem durchkomponierten eigentlichen Madrigal das strophische schlichte Tanzlied dauernd weiter, schon zur Zeit von Petruccis Frottolensammlung auch unter dem Namen Canzone (1510 Canzoni nove), bald aber auch unter den Spezialbezeichnungen Villote [alla Veniziana] (1535), Canzonette villanesche alla Napolitana (1537 dreistimmig), Villote Padovane (1550), auch Villote alla Napolitana (1560) und Villote Mantovane (1583), Moresche (1562), Gregesche [alla Greca] (A. Gabrieli 1564), Giustiniane (A. Gabrieli 1571). Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts wird der Name Villanella (alla Napolitana) für diese Literatur der leichter gewerteten meist dreistimmigen volksmäßigen Lieder gebräuchlich (1565, Giov. Dom. da Nola 1567, O. Lasso 1581, Marenzio 1584) und gegen Ende des Jahrhunderts kommt daneben der Name Balletto auf (Gastoldi 1591).

Der auf den Titeln italienischer Sammlungen seit der Mitte des Jahrhunderts öfter erscheinende Name Canzoni francese bezeichnet zunächst durchaus französische Chansons der neuen übermütigen Gattung, deren Texte vielfach weggelassen aber nicht durch italienische ersetzt sind, so daß sie nur gespielt werden konnten und ging dann auf rein instrumentale Nachbildungen ihrer Form über. Die große neue französische Chanson mit tonmalerischen Tendenzen, wie sie Jannequin aufbrachte, ist insofern eine Gattung, die auf die Caccia der Florentiner zurückgreift, als sie mit Vorliebe wie diese wirkliche Jagdszenen zum Vorwurf nimmt (La chasse

au cerf, La chasse au lièvre). Aber wie schon die Florentiner Caccia-Komponisten auch dazu übergegangen waren, statt des Lebens im Walde die bunten Szenen des Marktes mit ihren Waren-Anpreisungen zu schildern, z. B. (Sammelb. d. Int. MG. III. S. 618 [Joh. Wolf]) die Caccia von Zacharias (Szene auf dem Marktplatz in Venedig?), so ist gleich Jannequins erstes Werk der neuen Gattung eine ähnliche Straßenszene »Les critz de Paris« (1529) und auch für die Zwischenzeit zwischen Zacharias und Jannequin wird Fl. van Duyse eine solche niederländische Marktszene aus dem 15. Jahrhundert bekannt machen. Aber Jannequin ist dabei nicht stehen geblieben, sondern gibt außer lang ausgeführten Jagdszenen auch ein ganz besonders berühmtes Schlachtgemälde »La bataille« (La guerre), dem er mehrere ähnliche folgen ließ (La prise et reduction de Boulogne, Le siège de Metz, La guerre de Renty), dazu aber auch eine Reihe eigentlich mehr an die Florentiner Madrigale als an die Caccias anknüpfende, mehr idyllische Naturschilderungen: Le chant des oiseaux, Le chant de l'alouette, Le chant du rossignol und als mehr parodistisches Gegenstück einen »Weiberklatsch« (Le caquet des femmes). Natürlich fand das neue Genre schnell zahlreiche Nachahmungen, von denen Alessandro Striggios italienische Nachbildungen (1561) La caccia (fünf Teile) und Il cicalamento delle donne al bucato (Waschweiber-Klatsch, fünf Teile) hervorgehoben seien. Natürlich ist der Zusammenhang dieser halb dramatisch angelegten, halb onomatopoetisch schildernden (tonmalerischen) Programm-Chansons mit den inhaltlich verwandten der Trecentisten doch nur ein sehr loser. Es ist aber wohl zu beachten, daß doch speziell die alte Caccia durch ihre zwei (kanonisch geführten) Singstimmen mit nur stützender Unterstimme, die sogar in manchen Fällen fehlt, an Stellen, wo beide Stimmen gleichzeitig verschiedene Textteile vortragen (wie sie z. B. in Ghirardellos ‚Tosto che l'alba' (I. 2, 324 ff.) mehrfach vorkommen), sehr beachtenswerte Vorstufen zu Jannequins Stil repräsentieren, von denen doch wohl anzunehmen ist, daß sie ihn direkt angeregt haben. In Zacharias' Marktszene (a. a. O.), deren Text durchaus als eine wirkliche Caccia einsetzt:

Cacciando per gustar di qual tesoro
Per aspri mont' a boschi perigliosi
D'uno boschetto d'arbuscelli d'oro
Di fior trovai assai apert' e chiusi
Tastando e odorando li piu belli
Et una boca grida: »A li gambarelli usw.

erfolgt sogar die seltsame Verwandlung der Waldszenerie in die des Markusplatzes, indem gleichzeitig mit dem Einsatz der kanonischen

Stimme unerwartet der bis dahin instrumentale Baß das Wort ergreift und mit den eintönigen Marktrufen den Anfang macht:

Ai cenci, ai toppi, ai ve-tro, ai ferro, ai ra-mot-to!

Die Oberstimme schlägt erst mit dem »A li gambarelli« ebenfalls aus der Waldromantik in die Realistik des Viktualienmarktes um; von da ab ist aber der Satz aller drei Stimmen vokal (wenn auch wahrscheinlich von Instrumenten mitgespielt) und das Modell für Jannequins »Critz de Paris« ist vollständig gegeben. Selbst die Anforderungen an die Zungenfertigkeit sind schon ganz ähnliche, wenn sie auch Jannequin gesteigert hat.

Natürlich ist es nicht möglich, hier eins der großen Programmstücke Jannequins vollständig mitzuteilen; durch Experts Neudrucke (Renaiss. franç. VII [Jannequin] und XII [Le chant de l'alouette und Le chant du rossignol mit hinzugefügter 5. Stimme von Claudin Lejeune]) ist ja weiteren Kreisen die Musik Jannequins zugänglich; auch enthalten bereits Commers Collectio XII und Moskwas Recueil V und XI einige der hauptsächlichsten Stücke. Ich begnüge mich daher mit einigen allgemeinen Bemerkungen und ein paar kleinen Stilproben zur Veranschaulichung. Da Jannequin Schüler Josquins ist, versteht es sich von selbst, daß er den durchimitierenden Stil vollständig beherrscht und reichlich zur Anwendung bringt. Wenn er aber — für welche Annahme Grund genug vorliegt — die alten Caccias oder Nachbildungen derselben kannte, so hätte ihn die inzwischen besonders durch Okeghem gepflegte Ausdehnung der kanonischen Führung auf mehr als zwei Stimmen auch direkt von den alten Vorbildern aus auf seine Schreibweise führen können; die Schwierigkeiten der längeren Fortsetzung des strengen mehr als zweistimmigen Kanons müssen ja einen Künstler, der nicht nur Kanons machen, sondern frei gestalten, ja darstellen will, auf die freieren Formen der Imitation führen. Immerhin ist sehr bemerkenswert, welche Rolle bei Jannequin die strenge Imitation möglichst aller Stimmen für die ganze Faktur spielt. Die einleitenden Teile seiner Programm-Chansons vor dem Eintritt der speziell tonmalerischen, stehen daher durchaus auf dem Niveau des Madrigalienstils — wieder einer der Gründe, weshalb von einer eigentlichen Erfindung des Madrigals nicht gesprochen werden kann — und ebenso schieben sich zwischen die den Kern bildenden onomatopoetischen Partien immer wieder getragene Stellen im echten Madrigalienstil, während gelegentlich zur Erzielung markierter Teil-

schlüsse die Stimmen für einige Takte von Imitationen dispensiert und zum schlichten Satze Note gegen Note zusammengefaßt werden wie auch in der Motette und im Madrigal. Zur Charakterisierung der besonderen Eigenart dieser Programmstücke bedarf es daher nur der Vorstellung einiger der in der Hauptsache auf Silbenhäufungen auf kurze Töne bei bleibender Tonhöhe beruhende onomatopoetischer Scherze, die aber ebenfalls erst gerade durch die strenge Imitation durch die anderen Stimmen zu der beabsichtigten Wirkung führen.

Im Chant de l'alouette ist offenbar in erster Linie die dreitönige sich durch die gerade Taktart verschiebende Figur auf die Worte »il est jour« bestimmt, das Jubilieren der Lerche zu malen; dazu tritt aber noch weiter das durchaus onomatopoetische »fere lire li ti ty piti«. Aber der ganze Text der Stelle:

»Petite, que dit Dieu!«
»Il est jour! ferelire ti ti ty piti!«

ist in den vier Stimmen so obstinat komponiert, daß ihr Zusammenwirken erst das ländliche Idyll vollständig zeigt (Expert VII, S. 108 bis 109 [im Original eine Quinte tiefer]):

Jannequin.

fe-re li - re ly ty, fe-re li - re ly ty, pi-ti fe - re
il estjour, il estjour, il estjour, il estjour, il estjour, il
il est jour, il estjour, il est jour, il estjour, il est
Que dit Dieu? Que dit Dieu? Que dit

li! pe - ti - te! pe - ti - te! pe - ti - te!
est jour! jour! jour!
Dieu! Que dit. Dieu! Que dit Dieu! Que dit Dieu! Que dit
Dieu! il est jour! usw.

Ähnlich sieht es im »Chant des oiseaux« aus, in dem eine Reihe verschiedener Vogelstimmen an die Reihe kommen, zuerst die nicht näher spezifizierten (Expert VII, S. 4—5):

et fa - ri - ra - ri - ron, fa - ri - ra - ri-
et fa - ri - ra - ri - ron, fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly, jo-
et usw.

ron, fe - re-ly, jo - ly, jo - ly, jo-ly, jo-
ly, jo - ly, fere-ly, jo - ly, jo - ly, fere - ly, jo-ly, jo-
jo - ly fere-li-rely, jo-ly,
jo - ly, jo - ly, fe - re - ly jo - ly, jo - ly, jo-

ly, jo-ly, et fa - ri - ra - ri-ron,
ly, fe - re - li, jo - ly, jo-ly, jo - ly,
fe - re - li - re - ly, jo-ly, fe - re - li - re - ly, jo - ly, fe-
ly, jo - ly, jo-ly jo-

fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly, jo - ly!
jo - ly, fe - re - ly, jo - ly!
re - ly - re - ly, jo - ly, jo - ly, jo - ly!
ly, fe - re - ly, jo - ly, jo - ly, jo - ly!

Eine spezielle Charakteristik erfahren weiterhin Drossel (roy mauvis), Nachtigall und Kuckuck; es genüge, ein paar Motive anzudeuten:

Drossel.

choy-ty thou-y, thou-y toy - que, dy-tu, que dy - tu

Nachtigall.

oy ty, oy ty, oy ty, oy ty, trr - qui la-ra qui la - ra

Kuckuck.

Co-qu, co qu, co-qu, coqu, co-qu, co-qu

coqu, co-qu, co-qu, coqu, co-qu, co-qu, coqu, co-qu usw.

coqu, coqu, coqu, coqu, co-qu, coqu,

coqu, co - qu, coqu, co - qu

Man sieht bereits aus diesen Proben, daß es sich um eine ausgeprägte Manier, eine Methode handelt, die auch in den Schlachtengemälden nicht versagt, obgleich da die schnellen Tonrepetitionen statt Vogelgezwitscher Kleingewehrfeuer darstellen müssen; ein Beispiel ist nicht nötig, nur sei bemerkt, daß für die Onomatopoetik die Silben einigermaßen versagen, da das »ferelelelanfan« sich doch nicht hinlänglich von dem »farirariron« der Vögel unterscheidet. Überzeugender sind die Trompetensignale mit ihren Quinten- oder Quartenschritten (aber sogar auf »farirarira«!):

fa-ri-ra-ri-ra-ri-ra-ri fa-ri-ra-ri-ra-ri-ra-ri fa-ri-ra-ri-

boutez sel-le, boutez sel-le, boutez sel-le, boutez sel-le, boutez

à l'e-tandard, à l'e-tandard, à l'e-tandard, à l'e-tandard, a usw.

Boutez sel-le, boutez sel-le, boutez sel-le, boutez sel - le

auch wird in der Folge allerlei anderes Phlattodrat aufgeboten, um das Gewirr des Kampfes bunter zu malen (patipatoc, lalalala, tricquetrac); besonders tritt das pon pon pon pon der Bässe (große Trommel oder die Marschtritte selbst) markiert hervor. Man täte Jannequin unrecht, wollte man sagen, daß mit der Ausbeutung solcher Effekte der Wert seiner Programm-Chansons erschöpft sei; aber es wäre ebenso verkehrt, zu leugnen, daß dieselben einen breiten Raum einnehmen und im Vordergrunde des Interesses stehen und daß ihnen Jannequin zum guten Teil die Sensation verdankt, welche diese Werke verursachten. Bereits 1531 brachte Valerius Dorich in Rom in seiner Frottolen-Sammlung einen Nachdruck der Bataille und zwar als einziges Werk der Sammlung mit Text in allen vier Stimmen (Vogel, Bibliothek II, 378), was die Vermutung bestärkt, daß die Frottolen der Cara, Tromboncino nicht den gleichen Anspruch auf rein vokale Ausführung machen wie Jannequins Programm-Chansons. Daß letztere trotzdem nicht dem allgemeinen Schicksale der neuen a cappella-Literatur entgingen, doch auch rein instrumental ausgeführt zu werden, beweist aber der Druck von 1577 La Bataglia francese et Canzon delli uccelli usw. (Venedig, Gardano) ohne jeden Text laut Titel »per sonar« (das. S. 427).

Nicht unbeachtet bleibe auch die bedeutsame Rolle, welche die alte Hoketmanier noch einmal bei Jannequin spielt nicht nur in den Kuckucks-Teilen des Chant des oiseaux sondern auch anderwärts. Wem fiele aber dabei nicht das »gru, gru« Pesentis (S. 358) ein? Das merkwürdige Stück mag überhaupt auf die ganze Entwicklung des Liedes im 16. Jahrhundert einen sehr großen Einfluß ausgeübt haben!

Angesichts der bei Zusammenstellung der Komponisten des 16. Jahrhunderts einigermaßen angedeuteten immensen Ausdehnung der Lied-Literatur des Zeitraumes von Okeghem bis 1600 wird man billigerweise eine Sichtung derselben hier nicht erwarten, zumal erst ein kleiner Bruchteil derselben erschlossen ist; ich hoffe aber doch für eine solche Sichtung einigermaßen die maßgebenden Gesichtspunkte aufgewiesen zu haben. Es erübrigt nur noch, einige Worte zu sagen über die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervortretende chromatische Bewegung auf dem Gebiete der Madrigalien-Komposition.

Die verdienstliche Studie Kroyers hat bereits festgestellt (S. 51 ff.), daß der Terminus »cromatico«, wie er seit dem zweiten Drucke des ersten Buches von Rores fünfstimmigen Madrigalen als Zusatz auf den Titeln von Madrigalienwerken auftritt, mit eigentlicher Chromatik gar nichts zu tun hat, sondern sich lediglich auf den

Gebrauch kürzerer Notenwerte, nämlich Viertel (ital. croma) und Achtel (ital. semicroma) bezieht. Die von Paolo Antino (1549) gebrauchte Wortform »cromati« ist darum gar nicht so barbarisch, wie sie auf dem ersten Blicke scheint, vielmehr wahrscheinlich sogar ein Versuch, dem Doppelsinne des cromatico aus dem Wege zu gehen, da jener Zeit bereits Vicentinos Versuche mit den antiken Tongeschlechtern anfingen, die Musiker zu interessieren. Chroma ist in der Geschichte der Notenschrift ursprünglich nichts anderes als »color« d. h. seit Vitrys Anwendung der roten Farbe oder später der Aushöhlung, d. h. der weißen Farbe und nach Übergang zur hohlen Note als Grundform die Schwärzung der Note, die ja bis zum 17. Jahrhundert color heißt (Hemiolia). Der Name croma für das Viertel geht auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück, wo (z. B. bei Binchois) statt der Schwänzung ♪ die rote Farbe für die Form der Minima aufkommt, um ihr den Wert der Semiminima zu geben. An die Stelle der roten bezw. der hohlen Minima tritt dann nach dem Umschwunge um 1440 die schwarze Minima als Semiminima, die wegen ihrer abweichenden Farbe mit Recht croma genannt wird. Der Name semicroma (Achtel) ist dagegen von den bereits feststehenden Namen der Viertelnote ohne Rücksicht auf dessen Sinn abgeleitet, als »Hälfte des croma« und biscroma für das Sechzehntel ist sogar eine direkt anfechtbare Namensbildung, da sie auf die Verdoppelung des Hakens des Achtels deuten soll, der aber nie croma, sondern vielmehr crocheta (franz. croche) geheißen hat. Immerhin ergibt sich aus der Festhaltung des Stammwortes croma für die kleinen Werte vom Viertel ab die Möglichkeit, den Terminus cromatico oder cromato im Sinne von colorato (mit Koloraturen) zu verstehen, d. h. mit Figuren in sehr kurzen Werten. Der Gebrauch dieser kurzen Noten für Melismen ist freilich viel älter und spielt in den Instrumentalfiguren der begleiteten Liedliteratur seit den Florentiner Madrigalisten eine Hauptrolle; für syllabische Deklamationen aber haben ihn nicht sowohl die Italiener als vielmehr die französischen Chansonkomponisten der Epoche Jannequin, vor allen dieser selbst in großem Maßstabe in Schwang gebracht, so daß man das Auftreten dieser Art von »Chromatik« in den Madrigalen ohne Bedenken als Übernehmen einer Eigenschaft der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts bezeichnen kann. Die Madrigali »cromati« oder »a note negre« sind also einfach solche, die durch Bevorzugung kürzerer Werte der Notierung ein verändertes, bewegteres Aussehen geben und die Madrigali »a note bianche« oder a »misura di breve« (!) markieren eine Art Opposition gegen diesen neuen Gebrauch, indem sie ganz dasselbe durch Beschleunigung des

Tempo (Allebreve) ausdrücken. Zweifellos repräsentieren aber alle diese Kompositionen einen starken Schritt vorwärts zu der Praxis, die Ganzen (Semibreven), welche die Ars nova an Stelle der Breves der frankonischen Epoche zu Zählzeiten gemacht hatte, zugunsten der Halben (Minimen) als Zählzeiten in die zweite Linie zu rücken, sodaß nicht mehr die Halben, sondern die Viertel die ersten Unterteilungswerte bilden. Nach 1600 wiederholt sich dann diese Schiebung noch einmal, indem statt der Halben die Viertel Zählzeiten werden und daher die Bewegung in Halben den bis heute gebliebenen Sinn des Allabreve erhält.

Die eigentliche Chromatik (im Gegensatze zur Diatonik) geht dagegen sicher auf die oben (S. 377 ff.) skizzierten Anregungen Willaerts zurück und besteht durchaus nicht darin, daß Töne wie *des* oder *dis*, *ais* usw. in die Tonsätze kommen, wie Kroyer es darstellt, sondern vielmehr zunächst in der Durchbrechung des Schematismus des herkömmlichen Klauselwesens und der Einführung wirklicher Modulationen, die andere Transpositionen der Grundskala und der Kirchentöne bedeuten, womit natürlich deren Lehre vollends der Boden entzogen wird. Es ist darum kein Zufall, daß derjenige, welcher durch Aufstellung der Grundlagen der Harmonielehre den Kirchentönen den Todesstoß versetzte, Joseffo Zarlino, ein persönlicher Schüler Willaerts war (Istituzioni harmoniche 1558). Chromatische Schritte lehrte aber bekanntlich schon Marchettus von Padua (um 1300).

Bei näherer Untersuchung der Literatur des 15. Jahrhunderts ergeben sich Fälle genug, wo ein wohlvorbereiteter phrygischer Schluß (Halbschluß auf der Dominante) die Durterz erfordert, der weitere Fortgang aber zweifellos die Mollterz bedingt, also der chromatische Sekundschritt gemacht oder besten Falls unterdrückt werden muß, was aber nicht einfacher, sondern eigentlich komplizierter für den Hörer und sogar auch für den Ausführenden ist. Auch Fälle, wo umgekehrt eines folgenden Abschlusses wegen die Durterz statt der Mollterz notwendig wird (als Subsemitonium) sind vom Standpunkte der Praxis des 15. Jahrhunderts aus nicht ausgeschlossen. Es ist sehr fraglich, ob nicht für die so häufige dreimalige Angabe desselben Tones wie in dem folgenden Anfange der anonymen spanischen Ballade »Tal es su valor presente« die hier mit × hervorgehobene Chromatik für das 14.—15. Jahrhundert ganz selbstverständlich ist. Sie ist jedenfalls durch diejenigen Regeln der Theoretiker geboten, welche im Übergange zur Quinte die Verwandlung der kleinen Terz in die große und im Übergang zur Oktave die Verwandlung der kleinen Sexte in die große erlangen, wie sie schon seit dem 13. Jahrhundert formuliert werden,

wird aber allerdings durch das Verbot »in eodem loco voces inaequales pronuntiare« (Ramis, ed. Wolf S. 66) angefochten:

(Cancionero Nr. 269).

Tal es su va- - - lor pre - sen - - te

usw.

Eine ganz bestimmte Anweisung, vor der Oktave in solchen Fällen den chromatischen Sekundschritt einzuführen, finde ich aber bei Simon Tunstede (IV. princ. XXXI, Coussemaker, Scr. IV. 288):

»manere potestis in eodem statu et eritis in tertia decima . . . sed notandum . . quod tertia decima requirit quintam decimam ut sexta octavam« (d. h. die Erhöhung von *c* zu *cis* muß stattfinden, wenn die Oktave folgt). Ähnlich vorher (S. 283 ff.):

Sollte diese Art wirklicher Chromatik um 1500 ganz und gar abgekommen und verpönt gewesen sein? Das ist schwer glaubhaft. Daß sich die Theoretiker so erregt gegen dieselbe wenden, ist aber eher ein Grund, anzunehmen, daß die Praxis sie nicht ganz mied. Immerhin bleibt es aber doch etwas Neues und Bedeutsames, wenn Cipriano de Rore, Willaerts Schüler, sein vierstimmiges Madrigal »Calami sonum ferentes« (bis jetzt zuerst in der Madrigaliensammlung von 1561 [Libro V] nachweisbar, aber nach Kroyers Vermutung vielleicht schon in dem bisher nicht aufgefundenen dritten Buche der vierstimmigen Madrigale enthalten) mit einem rein chromatischen Thema, das die vier Stimmen nacheinander bringen, beginnen läßt:

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes Si - cu - lo le - vem nu-

- me - ro

usw.

(vgl. den vollständigen Neudruck bei Commer, Collectio XII).

Das hat mit Vicentinos gleichzeitigen Versuchen, die antiken Tongeschlechter (das chromatische und enharmonische) zu neuem Leben zu erwecken, nichts zu tun; denn es fehlen die für diese charakteristischen Lücken neben je drei dicht gedrängten Tönen. Es geht aber über dieselben weit hinaus mit der freien Verfügung über die harmonischen Mittel in einem ganz anderen Sinne, mit Ignorierung der Schranken eines Tonartschemas. Hier dokumentiert sich zum ersten Male die bestimmte Ahnung des Begriffes der Tonalität, der Möglichkeit der freien Verfügung über zueinander in dominantischen Beziehungen stehende Dur- und Mollakkorde in größerer Zahl als der bisherige Schematismus der Hexachorde sie an die Hand gibt. Wir stehen damit an der Pforte des Zeitalters der harmonischen Musik, am Ende der Herrschaft der Kirchentöne. Was Willaert angestrebt und Zarlino theoretisch begründet hatte, sehen wir zum ersten Male von einem genialen schöpferischen Meister der künstlerischen Phantasie einverleibt als Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel mit zwingender Gewalt in die Erscheinung treten und zwar gleich in einer Form, die eigentlich nicht mehr überboten werden kann, da obiges kleine Bruchstück bereits über die vollständige chromatische Skala verfügt.

Bei Vicentinos Experimenten wollen wir uns nicht aufhalten; dieselben waren im Prinzip und der Anwendung verfehlte. Als Einzelerscheinung in der Zeit der Renaissance ist es wohl verständlich, daß man versuchte, den angeblichen Wunderwirkungen der antiken Musik auf die Spur zu kommen und dieselben zu erneuern; daß die mancherlei Versuche der Intervallbestimmung bei den späteren Pythagoräern darauf hinausliefen, für den Halbton einfachere Verhältniszahlen zu finden als die komplizierten 243 : 256, ist wohl sicher; daß die unter anderen von Didymos aufgestellte Teilung (vgl. I. 1, 218):

6 : 5 5 : 4

e f g a

16 : 15 10 : 9 9 : 8

von den Theoretikern zu Ende des 15. Jahrhunderts (Bartolomeo Ramis de Pareja 1482) aufgegriffen wurde, um endlich der praktisch längst als Konsonanz gewürdigten großen und kleinen Terz auch theoretisch den Rechtstitel von solchen zu verschaffen (vermöge ihrer einfachen Verhältniszahlen), ist ebenfalls klar. Auch daß die Vertiefung in die Probleme der mathematischen Tonbestimmung zu der Erkenntnis führte, daß die Zahl der für das musikalische Hören in Betracht kommenden Intonationen weit über die Zwölfzahl der inzwischen auf den Tasteninstrumenten eingebürgerten Ersatzwerte hinausgeht, daß also der Unterschied »reiner Stimmung« und »Temperatur« anfing, die Theoretiker zu beschäftigen, ist wohlverständlich, und es ist auch begreiflich, daß Leute wie Vicentino und Zarlino Versuche machten, die Tastenzahl zu vermehren, um den Anforderungen des Ohres an Reinheit der Intonation besser gerecht zu werden. Dagegen waren aber die Versuche, der Praxis neue Bahnen zu öffnen durch Zurückgreifen auf das enharmonische und chromatische Tongeschlecht der Griechen, von Grund aus verfehlte Spekulationen, da sie etwas selbst innerhalb der nur unisonen Musik des Altertums stark Problematisches, die seltsame Geschmacksverirrung einer weit zurückliegenden Zeit innerhalb des komplizierten Systems der modernen Mehrstimmigkeit einzubürgern versuchten, was natürlich ganz unausführbar war. Mit Recht bezeichnete bereits Fétis dieses Operieren mit geringen Differenzen der Stimmungshöhe als einen Nonsens. Es bedurfte über dreier weiteren Jahrhunderte, um bestimmt zu erkennen, in welcher Form die verschiedenen Intonationen von Terztönen und Quinttönen, ♭-Tönen und ♯-Tönen mit strenger Logik durchführbar sind und eine Erfüllung der extremsten Ansprüche des Ohres an Reinheit vorstellen können, wenn auch nur, um schnell zu einem Verzicht auf

diese größere Reinheit der Harmonien zu zwingen, da deren Erreichung nur gegen eine starke Einbuße an modulatorischer Bewegungsfreiheit eingetauscht werden könnte. In der Form, wie sie uns bei Vicentino entgegentreten, erscheinen die Experimente mit der Unterscheidung der Diësen usw. dilettantisch und als Anachronismen. Man wird deshalb auch gerechterweise die späteren Chromatiker wie Marenzio und Gesualdo di Venosa nicht sowohl in die Gefolgschaft Vicentinos als vielmehr in diejenige Rores, d. h. letzten Endes Willaerts selbst stellen. Das eigentlich für Vicentino Charakteristische, der Versuch, die Alten zu imitieren, ist ihnen fremd und nur das, was bei Rore für jedermann faßbar und verständlich als neu und wirksam herausspringt, die freie Beweglichkeit der Harmonie im Dienste verstärkten musikalischen Empfindungsausdrucks, ist durch sie Gemeingut geworden. Veraltete Regeln sind damit über Bord geworfen und dem Fluge der künstlerischen Phantasie die Schwingen gestärkt. Wenn die Chromatiker mit diesem plötzlich bescherten Übermaß von Bewegungsfreiheit nicht immer gleich ganz fertig werden konnten und hie und da stark übers Ziel hinausschossen, so kann das gewiß nicht wundernehmen; auch ist sehr wohl begreiflich, daß sich ihren Neuerungen gegenüber eine Reaktion bemerklich machte, welche nur um so fester an der durch Tradition geheiligten Diatonik (des Notenbildes) festhielt, so sehr, daß viele Kompositionen derselben Zeit, sowohl weltliche als ganz besonders kirchliche, überhaupt keine ♯ und ♭ zeigen, d. h. den Satz streng innerhalb der durch die alten Regeln gegebenen Klauselbildungen usw. gehalten wissen wollen und daher Transpositionen des Ganzen nur durch versetzte Schlüssel anzeigen und nicht mehr wie im 15. Jahrhundert durch Notierung in anderen Lagen mit versteckter Andeutung der Transposition durch ein paar vereinzelte ♭ und ♯ im Verlaufe des Satzes.

§ 70. Der Palestrina-Stil.

Wenn man seit lange den Ausdruck »Palestrina-Stil« in die historische Betrachtung und die musikalische Satzlehre eingeführt hat, so gebraucht man damit den Namen des gefeiertsten und bedeutendsten Repräsentanten einer Stilgattung, welche über die Schaffenszeit Palestrinas, ja über seine Lebenszeit nach rückwärts hinausreicht und die er keineswegs geschaffen hat. Höchstens könnte man sagen, daß der Umwandlungsprozeß, der sich in der ganzen Setzweise, sowohl der kirchlichen als der weltlichen seit Okeghem vollzieht, die Verdrängung des begleiteten Vokalstils durch den durchimitierenden a cappella-Stil und die Reinigung des letz-

teren von Gewöhnungen, die er von jenem übernommen, durch Palestrina zum Abschluß gebracht worden ist. Vor allem ist nicht zu übersehen, daß neben Palestrina eine Reihe ebenbürtiger, nicht von ihm abhängiger Meister stehen (Morales, Festa, Lasso, Ingegneri, Porta, Monte, Gallus, Guerrero, dazu die ihm persönlich befreundeten Vittoria, die beiden Nanino und sein Schüler Anerio), welche im Stil die innigste Verwandtschaft zeigen; aber weiter ist auch zu betonen, daß Willaert und seine Schüler, besonders Andrea Gabrieli, in der systematischen Pflege des mehr als vierstimmigen Satzes dem Palestrinastil ein wichtiges Element zugeführt haben. Zwar kommen ja fünfstimmige Tonsätze bereits im 15. Jahrhundert öfter vor und zeigen besonders die Engländer und Deutschen vor 1500 eine gewisse Neigung zur Vermehrung der Stimmzahl, doch bleibt auch noch in der Epoche Josquin die Vierzahl der Stimmen in der Hauptsache die normale und Leistungen wie Josquins 24stimmiges »Qui habitat«, Brumels 12stimmiges »Et ecce terrae motus« oder Moutons 8stimmiger Doppelkanon sind Ausnahmen wie Okeghems 36stimmiges »Deo gratias«. Dagegen gelangt etwa seit 1535, wenn nicht noch früher, für das unter Willaerts Ägide erblühende neue Madrigal der fünfstimmige Satz schnell zu auffallender Bevorzugung und auch auf dem Gebiete der Messen- und Motetten-Komposition gewinnt die fünf-, sechs- und noch mehrstimmige Setzweise etwa um dieselbe Zeit auch schnell Verbreitung (Morales, Manchicourt, Ruffo), und um die Mitte des Jahrhunderts, wo Palestrina und Lasso ungefähr gleichzeitig als Komponisten bekannt werden, ist der fünf- bis achtstimmige Satz für die Kirche bereits so allgemein beliebt, daß zweifellos nur praktische Gründe ein Überwiegen desselben verhindert haben (nicht nur damals, sondern dauernd). Ob der persönliche Einfluß Willaerts auf diesen Umschwung wirklich so groß gewesen ist, wie man es gemeinhin darstellt, mag dahingestellt sein. Daß die wachsende Routine im Tonsatz den Prozeß der Vermehrung der Stimmen von der überwiegenden Zweistimmigkeit der Florentiner Madrigalisten zur Dreistimmigkeit der Blütezeit der Rondeaux und paraphrasierten Kirchenlieder, zur Vierstimmigkeit der Epoche Okeghem, zur Fünf- und Sechsstimmigkeit weiter führte, ist an sich sehr wohl begreiflich; doch ist allerdings bei der entschiedenen theoretischen Veranlagung Willaerts die bewußte absichtliche Aufstellung eines solchen Fortschritts nicht unwahrscheinlich, obgleich ja gerade durch die sukzessiven imitierenden Einsätze der Stimmen mit wechselndem Wiederpausieren, wie es Okeghem aufgebracht hatte, diese Vermehrung der beschäftigten Zahl von Stimmen sehr erheblich erleichtert war. Auf alle Fälle wird man zufolge des gewichtigen Zeugnisses seines

Schülers Zarlino (Istit. harmoniche III. 66) Willaert die Erfindung des doppelchörigen Satzes (a cori spezzati) nicht streitig machen können. Daß wir verhältnismäßig wenig achtstimmige Tonsätze Willaerts kennen, beweist nichts dagegen; ist doch sogar das hauptsächlich in Betracht kommende Werk (die achtstimmigen Vesperpsalmen von 1550) mit der Anweisung versehen: »da cantarsi a duoi cori o uno coro«; da nur wenige Kirchen wie die Markuskirche mit ihren zwei gegenüberliegenden Orgeln Gelegenheit boten, zwei Chöre einander gegenüber aufzustellen, so war aus praktischen Gründen eine Massenproduktion doppelchöriger Kompositionen unterbunden. Weiter ist aber zu bedenken, daß zur Doppelchörigkeit gar nicht die Achtstimmigkeit conditio sine qua non ist. Die Teilung von sechs Stimmen in 3 + 3, ja die von fünf Stimmen in 3 + 3 mit Zugehörigkeit bald dieser bald jener Stimme zu beiden Chören ist aber bereits der älteren Praxis keineswegs fremd und es mag wohl sein, daß sich das »ritrovato«, wie Ambros meint, auf die Wiederausnutzung und verstärkte Betonung eines Elements der älteren Kompositionspraxis bezieht. Wir brauchen uns dazu nur des der älteren Messenkomposition so geläufigen Anfangs mit den hohen Stimmen allein zu erinnern. Jedenfalls steht die Tatsache fest, daß die Vermehrung der Stimmenzahl auf acht und noch viel mehr in der Folge ein spezielles Charakteristikum der römischen Schule wurde, die Mehrchörigkeit aber (a cori »spezzati«) auch in der einfachen Form der doppelten Zweistimmigkeit z. B. noch in Viadanas vierstimmiger Instrumentalkanzone a risposta, aber auch in weiter gesteigerten wie Giovanni Gabrielis 20stimmiger fünfchörigen Sonate speziell venezianisch blieb. Unbestreitbar ist nur das auffallende Hervortreten der Fünfstimmigkeit im neuen Madrigal, dessen Einfluß auf die fernere Entwicklung der Kirchenkomposition aber außer Zweifel steht. Den Übergang zum Aufkommen ausdrücklich als solche bezeichneter Madrigali spirituali mögen wohl Rores Vergini (1548) gebildet haben.

Fragen wir nun des nähern, worin denn die Abklärung eigentlich besteht, welche man von der Musik der Epoche Josquin hinüber zu derjenigen der Epoche Palestrina zu konstatieren hat, so ergibt sich zunächst, daß von einer Abklärung eigentlich nur in Bezug auf den Kirchenstil gesprochen werden kann, da auf dem Gebiete des weltlichen Madrigals ja vielmehr zweifellos eine starke neue Komplizierung der Faktur stattgefunden hat, die zum Teil sogar sehr erst weiterhin einer Abklärung bedurfte. Mit Recht hat man Palestrina einen konservativen Komponisten genannt, die chromatischen Madrigalisten dagegen als Romantiker des 16. Jahrhunderts bezeichnet. Die unerhörten Neuerungen besonders der Nachfolger

Rores auf harmonischem Gebiete haben natürlich mit dem Palestrinastile nichts zu tun, sondern bedeuten zunächst neue Gärungsprozesse, welche erst das 17. Jahrhundert durch Herausbildung einer ganz neuen Fundamentierung der Satzlehre, nämlich der an die Stelle der Kontrapunktlehre tretenden Harmonielehre zum Abschluß bringen konnte. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß schon in den Kompositionen Palestrinas und seiner Geistesverwandten das Harmonische in stärkerem Maße in den Vordergrund tritt als bei den Meistern der Epoche Josquin; in auffallender Weise macht sich die Bevorzugung reiner Dreiklänge (und zwar in Grundlage) bemerkbar, auf deren prinzipielle Bedeutung Ramis (1482) und Gafurius (1496), die für lange Autoritäten blieben, nachdrücklichst aufmerksam gemacht hatten. Der Begriff der Harmonie, durch Gafurius erstmalig aufgestellt (Musica practica Lib. III, cap. 10—11), geht offenbar im 16. Jahrhundert allmählich in das Gemeinbewußtsein der Musiker über und zwar als ein oberstes Prinzip, dem die melodische Führung der Stimmen untertan ist. Obgleich noch Glarean (1547) umständlich von der Möglichkeit handelt, wie die gleichzeitig singenden Stimmen eines Tonsatzes verschiedene Kirchentöne ausprägen können, also der alten Lehre, für welche die Harmonie ein sekundäres Ergebnis der Verkoppelung mehrerer Stimmen ist, noch einmal eine klassische Formulierung gibt, so zeigen doch die Kompositionen fortan mehr und mehr ein harmonisches Wesen, und gerade Glarean selbst hat durch die Identifikation des Tritus und Tetartus mit dem von ihm neu aufgestellten Ionischen Modus und desgleichen durch die des Protus auf *D* und *G* mit dem Aolischen Modus sehr stark zur erhöhten Beachtung der harmonischen Bedingungen der Tonarten und damit zur Entwicklung der Harmonielehre beigetragen, wie sie zu Ende des Jahrhunderts in den Abkürzungen der Generalbaßbezifferung ihren ersten Ausdruck findet. Auch die harmonischen Kühnheiten der Schule Willaerts basieren ja auf dieser sich durchringenden Erkenntnis der Dreiklänge als natürlicher Harmonien und dem keimenden Begreifen ihrer dominantischen Beziehungen zueinander; aber während die Madrigalisten darauf ausgingen, mit Hilfe dieser Erkenntnisse neue Wege zu finden und sich vom Herkömmlichen abzuwenden, verwertet Palestrina dieselben innerhalb der Schranken der alten Lehre. Sein Stil bedeutet deshalb durchaus eine Vereinfachung, eine bewußte Beschränkung, eine wirkliche Klärung der alten Praxis. Da er zugleich das Figurative, wie es der a cappella-Stil zunächst ziemlich reichlich aus dem begleiteten Stile des 15. Jahrhunderts übernommen hatte, möglichst einschränkt, so daß reiche Melismen bei ihm fast ganz verschwinden und die syllabische Dekla-

mation beinahe radikal durchgeführt wird, so erscheint allerdings seine Faktur als die Vollendung der Stilreform Okeghems, als letzte Konsequenz der Vokalisierung des ganzen mehrstimmigen Tonsatzes. Aber freilich ist nicht zu übersehen, daß infolgedessen seine Melodik entschieden ärmer, reizloser ist nicht nur als diejenige der Madrigalisten sondern auch als diejenige Josquins und seiner Zeit. Nur allzusehr tritt bei ihm die korrekte Deklamation der Worte in den Vordergrund, die natürlich nicht voll entschädigen kann für das blühende Leben und den warmen Ausdruck einer über die Deklamation der Worte zur Ausdeutung der Stimmung des Textinhalts fortschreitenden reicheren Melodik, wie sie aus dem begleiteten Vokalstile zunächst auch in den a cappella-Stil kam und sich im Madrigal mit Ausnahme der dem Tanzliede (Frottola, Villota, Villanella) verwandten Arten desselben auch fürderhin hielt. Peter Wagner in seiner Studie »Das Madrigal und Palestrina« (Vierteljahrsschr. VII) resümiert am Schluß offen dahin (S. 448): »Palestrina bedeutet in der Geschichte des Madrigals keinen Höhepunkt; er hat seine Entwicklung nicht wesentlich gefördert, neue Elemente ihm nicht zugeführt. In allen Dingen, die für das Madrigal charakteristisch sind, haben andere Größeres geleistet.« Ähnlich vorher (S. 436) mit dem weiteren Hinweise, daß Palestrinas Madrigale »der kirchlichen Musik viel näher liegen als dem weltlichen Madrigale« und von Animuccias Laudi spirituali aus beurteilt werden müssen. Damit ist wohl der Kernpunkt getroffen nicht nur für die geistlichen Madrigale sondern für Palestrinas gesamte Technik; die schlichte Art der auf demselben Boden wie die geistlichen Villancicos des Cancionero musical erwachsenen Lauden bildet ein Hauptingrediens von Palestrinas gesamtem Stil, das selbst da, wo er das Prinzip der Durchimitation mit vollendeter Meisterschaft zur Geltung bringt, fühlbar bleibt, nämlich eben als schlichte syllabische Deklamation. Nur wo diese durch die Silbenarmut des Textes ausgeschlossen ist wie in den Kyrie und Sanctus seiner Messen, trifft man daher öfter auf eine reichere Ausgestaltung der Melodik. Aber z. B. das Sanctus seiner berühmten vielberedeten Missa papae Marcelli, welche zwar nicht die Musik vor dem Ausschluß aus der Kirche bewahrt aber doch wahrscheinlich dazu beigetragen hat, die maßgebenden Kardinäle von der Meinung abzubringen, daß die Kirchenmusik entartet und ihrer Bestimmung nicht mehr würdig sei, ist doch von einer gar nicht zu leugnenden Trockenheit, die teils darin liegen mag, daß der Sopran von e^2 nicht recht los kommen kann, teils auch in dem zunächst durch fünf Takte währenden Wechsel zwischen den Harmonien *C*-dur und *G*-dur (beide fortgesetzt in Grundlage) begründet ist. Der Anfang mag hier stehen als Beleg allzugroßer Abklärung und Leichtverständlichkeit:

Palestrina (Missa papae Marcelli).

Discantus.
Altus.

(8va bassa)

Tenor I.
Tenor II.

Bassus I.
Bassus II.

Sanc - - - - - tus, Sanc-

- - - - - - - tus, Sanc - - - - -

- - - - - - - - tus Sanc - - -

- - - - tus Do - mi-

nus De - us Sab - - ba - oth Do - mi-nus

usw.

Auch das Osanna leidet in ähnlicher Weise unter der Freude an der Reinheit der Harmonien und dem Vollklange der Sechsstimmigkeit. Diese Freude ist ja gewiß berechtigt und begreiflich. Sie dokumentiert deutlich das Bewußtwerden einer neuen Erkenntnis, die Hochschätzung eines neuen Besitzes; der Komponist selbst hört ganz offenbar in erster Linie das Simultane, das Akkordische, und nicht mehr wie früher das Melodische, er konzipiert mehr vertikal als horizontal und hat daher statt Einzelstimmen Stimmenkomplexe fortzubewegen, was zunächst eine gewisse Schwerfälligkeit bedingt.

Palestrina (Missa papae Marcelli.

O - san - na in ex - cel - sis! O- -

Discantus.
Altus.
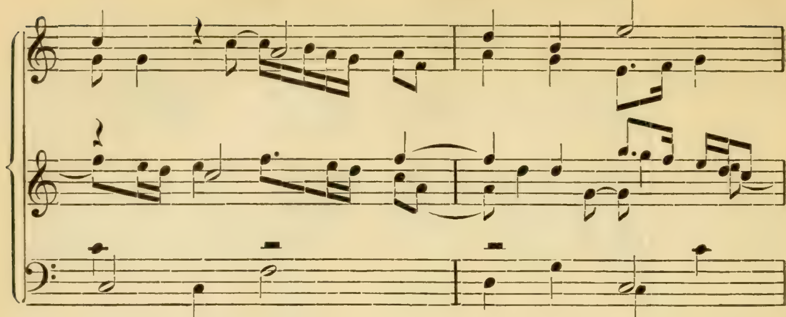
(8va bassa)

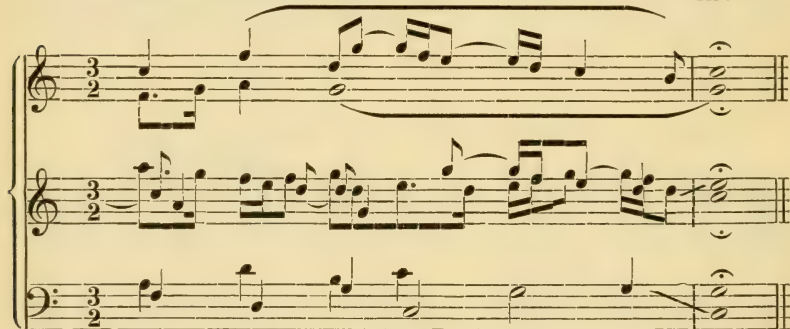
Tenor I.
Tenor II.

Bassus I.
Bassus II.

san - - na in ex - cel - - - -
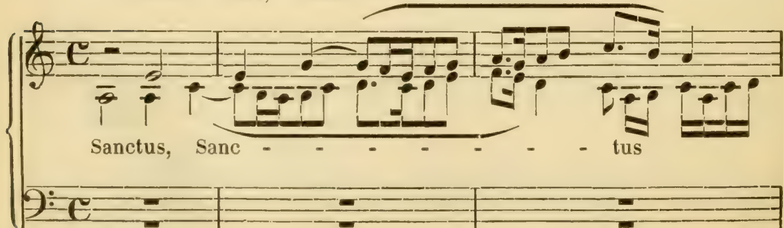
sis! O - san - na in ex - cel- -





Auch die hier sich zeigenden Melismen sind mehr konventioneller als ausdrucksvoller Art. Nun halte man aber neben diese beiden Beispiele etwa das Sanctus der vierstimmigen Missa sine nomine IVi toni (aus dem lib. II. 1567) um zu sehen, wie ganz anders die melodische Phantasie des Komponisten arbeitet, wenn sie weder der Ballast zu großer Stimmenzahl beschwert noch ein wortreicher Text auf syllabische Deklamation hinleitet:

Palestrina.



tus! Sanc - - - - - - - - - - -

Sanc - - - tus, Sanc - - - - - - - - -

tus! Sanc - - - - tus! Do - mi-nus

Sanc - - - tus

- - - - - - - tus

De - us Sab - - - ba - oth!

Es wäre Lästerung, wollte man Palestrina melodische Begabung absprechen; aber dieselbe bricht nur selten mit elementarer Gewalt durch, einmal allerdings auch in der Missa papae Marcelli, nämlich in dem nur vierstimmigen (!) Crucifixus:

sub Pon-ti-o Pi-

Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no-bis

la - - - - - to, pas-sus et se - pul - tus

Pon-ti - o Pi - la - to,

est et re - su - re - xit ter - ti - a di - -

e

se - cun - dum scrip - tu - - - - - - - -

et as - cen - dit in coe - lum

ras

usw.

Man beachte wohl, wie hier auch die syllabisch deklamierten Phrasen wirklichen melodischen Reiz entfalten. Ähnliche rein musikalisch konzipierte größere Linien ausdrucksvoller Melodieführung, bei denen also, trotz syllabischer Deklamation über die Betonung der Worte weit hinaus gegangen ist, finden sich besonders auch in den Motetten über Texte aus dem hohen Liede. Wem fiele nicht das Brahmssche Requiem ein bei der folgenden Stelle in dem »Ecce tu pulcher es«.

Palestrina.

Discantus.
Altus.
Tenor.
Bassus I.
Bassus II.
(8va bass)
Ti - gna do - mo - rum no - stra - rum ce-
Ti - gna do - mo - rum no - stra-rum
dri - na, ce - dri - na, ti -
ce - dri - - na, ti - gna do - mo - rum
Ti - gna do - mo - rum no - - stra - rum
ce - dri - na, ti - gna do - mo - rum nostra- -
Ti - gna do - mo - rum no - stra - rum ce - dri-
gna do - mo - rum no - stra - rum ce - - dri-
ti - gna do - mo - rum no - stra - -
ce - dri - na, ti - gna do - mo - rum no-
rum ce - dri - na
na, ce - dri - na

na

rum ce - - - - dri - na

stra - rum ce - - dri - na

La - qua - a - ri - a

La - - qua - a-

Welche Weichheit der Stimmung, welche Grazie und doch welches reiche harmonische Leben ergeben diese Imitationen des wechselnd in Terzschritten und den Gang aufhaltenden wendenden Sekundschritten sich herabsenkenden Hauptgedankens mit seinen den hastigen Schritt der Achtel hemmenden Vierteln! In solchen intimeren Stellen offenbart sich der echte Musiker Palestrina viel zwingender als in den vielberedeten frappierenden Dur-Dreiklangsfolgen, für welche die Hohelied-Motetten ebenfalls einen hübschen Beleg enthalten (Vox dilecti mei):

Man wird Palestrina nur gerecht, wenn man fest im Auge behält, daß ihm schlichte syllabische Deklamation einerseits und Vollständigkeit der Dreiklangsharmonien andererseits die beiden leitenden Prinzipien sind, welche den freien Flug seiner Phantasie zügeln. In seiner Harmonik wird man den Einfluß Willaerts nicht verkennen, aber doch nur innerhalb sehr enger Grenzen. Der Grundzug seiner Schreibweise ist strenge Diatonik, natürlich aber nicht im Sinne des Anklammerns an die Grundskala, sondern mit allen den alten Selbstverständlichkeiten der Einführung erhöhter

und erniedrigter Töne in den Klauseln, desgleichen den zur Vermeidung des *Mi contra Fa* erforderlichen Ersetzungen der übermäßige Schritte durch reine. Aber er geht über diese Selbstverständlichkeiten gelegentlich hinaus durch beigeschriebene Akzidentalen, doch mit konsequenter Vermeidung chromatischer Schritte. Die Durchimitation ist zwar für ihn eine selbstverständliche Sache, tritt aber oft für längere Strecken zurück zugunsten des Satzes Note gegen Note, der ihm aus harmonischen Gründen sehr ans Herz gewachsen ist und oft genug für längere Strecken aus imitierenden Anfängen herauswächst. Gelegentlich sei noch angemerkt, daß bereits Ramis (1482) die motivische Imitation in der Oktave, Quinte und Quarte als Prinzip für die kontrapunktische Arbeit aufstellt und zwar mit der ausdrücklichen Erklärung, daß die Strenge der Imitation sofort aufgegeben wird, wenn sich mißliche Verhältnisse einstellen; wichtig ist, daß er für diese imitatorische Arbeit den Ausdruck »fuga« gebraucht, womit bezüglich des Namens die Brücke vom strengen Kanon, der ja schon bei Muris fuga heißt, zur späteren wirklichen Fuge geschlagen ist. Die Stelle lautet (Ausg. Wolf S. 68): »Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tonorum in ascensu aut descensu, non in eodem tempore sed post unam notulam vel plures incipit in eodem voce eundem cantum facere aut similem in diatessaron vel diapente aut etiam diapason vel in suis compositis aut decompositis sub aut supra, quem modum practici fugam appellant . . . cum fuga incipit discordare in similitudine fiat immediate dissimilitudo ita ut non faciat contra regulas.« Das Auftauchen dieser Theorie der motivischen Imitation noch bei Lebzeiten Okeghems kann wohl als ein neuer Beleg dafür gelten, daß Okeghem wirklich ihr Schöpfer ist.

Mit Recht betont Wooldridge (Oxford hist. of mus. II. 376), daß Sekundfortschreitung (conjunct movement) für Palestrinas Melodiebildung das leitende Prinzip ist und daß er Sprünge stets nachträglich ausfüllt (not continuing in the direction of the leap but immediately returning by gradual motion towards the point of departure). Das ist zwar zu allen Zeiten eben das Gesetz aller normalen Melodiebildung gewesen, tritt aber allerdings bei Palestrina in ähnlicher Weise auffallend hervor wie die syllabische Deklamation und die Dreiklangsfolgen und mag wohl hie und da ebenfalls ein stärkeres Aussichherausgehen mit verhindert haben.

Das über Palestrina Gesagte gilt fast ohne Einschränkung für Orlando Lasso, nur ist er nicht in gleichem Maße wie Palestrina der Chromatik abhold, wenigstens nicht in seinen weltlichen Madrigalen, Chansons und Villanellen, in denen er die von Willaert und

Rore gebahnten Wege betritt, über die Grenzen der Harmonik der hexachordtreuen Klauseln hinausgeht und auch in der Melodieführung sich über die alten Regeln und Verbote hinwegsetzt. In seiner Kirchenmusik, überhaupt aber in reiferen Jahren, wird er immer konservativer (vgl. Sandbergers Vorrede zu Bd. VI der Gesamtausgabe der Werke Lassos S. VI). Aber Lasso ist doch im Durchschnitt überhaupt melodisch reicher als Palestrina, verschmäht nicht in gleichem Maße die stärkeren Ausdruckswirkungen von Melismen und erstickt nicht so oft die imitatorische Arbeit durch die Fülle der Harmonie. Wooldridge (a. a. S. S. 361) geht jedenfalls zu weit, wenn er seinen reiferen und charakteristischeren Werken Schönheit der Melodie abspricht (»deficient in melodic beauty«). Sein »De profundis« (Bußpsalm Nr. VI) hält freilich den Vergleich mit dem S. 258ff. mitgeteilten Josquins nicht aus und es muß überhaupt betont werden, daß der harmonisch abgeklärte Stil der Palestrinazeit durchaus nicht in jeder Beziehung einen Fortschritt bedeutet, vielmehr in melodischer allerdings eine Einbuße erlitten hat, die durch den harmonischen Vollklang nicht ganz wett gemacht wird. Das ernste Madrigal ist daher zunächst dem kirchlichen Tonsatze entschieden überlegen, weil es mit seinem freien Eingehen auf den Sinn der Worte im allgemeinen reichere musikalische Ausdrucksmittel in Anspruch nimmt als Motette und Messe, die wohl auch mit unter dem Drucke der gegen die aufkommende protestantische Kirchenmusik gerichteten Erwägungen der Kirchenoberen auf Vereinfachung der Faktur und schlichtere Deklamation der Texte hingedrängt wurden. Einen gewissen Ersatz für die Verarmung der Melodie leisten allerdings die durch Vergrößerung der Stimmenzahl sich ergebenden Möglichkeiten des Farbenwechsels mittels Gegenüberstellung verschiedenartiger kleinen Gruppen der Stimmen und auch die Ausbeutung der satteren Farben des Gesamtchors.

Sehr lehrreich, eine förmliche Schule des vielstimmigen Tonsatzes ist das jetzt in Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich vorliegende Opus musicum [1586] des Jacobus Gallus (1. Bd. 1899, 2. Bd. 1905), weit über hundert Motetten für 4—16 Stimmen enthaltend, die nach den Kirchenzeiten geordnet sind: 1. Teil 1—26 Advent, 27—64 Weihnachten, 65—103 bis zu den Fasten; 2. Teil Passionszeit, Auferstehung und Himmelfahrt; 3. Teil der Rest des de Tempore, 4. Teil das de Sanctis (in den Denkm. D. T. i. Öst. Bd. II bis Nr. 16 der Passionsmotetten reichend). Innerhalb der einzelnen Festzeiten sind aber die Motetten wieder nach der Stimmenzahl geordnet (acht- und mehrstimmige, siebenstimmige, sechsstimmige, fünfstimmige, vierstimmige). Es

erschöpfen die sechsstimmigen und ebenso die fünfstimmigen sämtliche Möglichkeiten der Verdoppelung zweier bzw. einer der vier Stimmengattungen, von den beiden zwölfstimmigen ist die eine (Nr. 35) zweichörig (I: 2 Diskant, 2 Alte, Tenor und Baß, II: D. A. 2 T., 2 B., so daß der zweite Chor dunkler gehalten ist als der erste), die andere (Nr. 37) ist dreichörig (I: 4 Diskante, II: 2 Alte, 2 Tenöre, III: 4 Bässe [Chorus superior, medius und infimus]), die sechzehnstimmige Nr. 31 unterscheidet nur zwei Chöre (je 2 D., 2 A., 2 T., 2 B.), spaltet aber jeden derselben mehrmals in zwei Halbchöre (je ein D., A., T. und B.); zweichörig sind auch die beiden zehnstimmigen Nr. 36 (I: 2 Diskante, II: 2 Bässe) und 38 (I: 2 Alte, II: 2 Tenöre), die neunstimmige Nr. 39 (I: 2 D., 2 A.; II: A., 2 T., 2 B.) und die siebenstimmige Nr. 41 (I: 2 D., 1 A.; II: 1 A., 2 T., 1 B.). Wie man sieht, hat der Komponist sich bestimmt vorgenommen, die verschiedenen möglichen Farbenmischungen möglichst vollständig in besonderen Werken zur Geltung zu bringen; es kann daher nicht wundernehmen, wenn er auch weiter in den sechsstimmigen und fünfstimmigen Motetten die verschiedenartigsten internen Teilungen durchführt, d. h. auch sie mehr oder minder als doppelchörig behandelt und bald eine Gruppe von drei oder vier höheren, bald eine Gruppe von drei oder vier tieferen oder auch mittleren Stimmen heraustreten läßt, die miteinander alternieren und wieder zum Gesamtchor zusammentreten. Auf den ersten Blick aber sieht man, daß in den Motetten mit nur vier oder fünf Stimmen die Durchimitation das herrschende Prinzip ist und zwar mit einer entschieden reicheren Melodik als bei Palestrina und Lasso, auch da, wo keine oder wenige Melismen auftreten, und daß das Akkordische sich durchaus nicht vordrängt, vielmehr trotz syllabischer Deklamation doch fortgesetzt ein starker melodischer Ausdruck herrscht, z. B. in dem prächtigen »Super montem excelsum« (Nr. 15):

Su - per mon - tem ex - cel-

Su - per mon-tem ex - cel - - - -

Su - per mon - tem ex - cel - sum

sum as - cen - de tu as - cen - de tu

sum as - cen - de tu

Su - per mon - tem ex - cel - sum as-

Dagegen herrscht in den mehrchörigen (auch den nur sechs- oder fünfstimmigen, wo sie sich in Stimmengruppen teilen) der akkordische Satz Note gegen Note mit gleichzeitigem Vortrag derselben Textsilben durchaus vor und imitieren einander vielmehr die wechselweise pausierenden Chöre oder Halbchöre. Treten die Chöre zu einem Klangkörper zusammen, so finden sie sich auch nach wenigen Noten zum gleichzeitigen Textvortrage Note gegen Note, sogar auch der 16stimmige Doppelchor in den zehn Schlußtakten. Doch läßt es ein so nachdenklicher und so systematisch vorgehender Meister wie Gallus bei diesem einfachen Verfahren trotz der vortrefflichen Wirkungen, die es ergibt, nicht bewenden, sondern versucht gelegentlich auch den doppelchörigen Satz mit wirklicher Durchimitation zu bewältigen. Das überhaupt nicht doppelchörig disponierte, sondern acht Stimmen zu einem einzigen überhaupt nicht in Stimmengruppen geschiedenen Gesamtchore vereinigende »Dies est laetitia« (Nr. 29) imitiert anfangs bis zur Ansammlung der acht Stimmen (mit ein bis vier Semibreven Abstand) streng die Melodie der ersten Textzeile:

Di-es usw. Di-es usw.

Di-es usw.

Di - es usw.

(Tenori, 8va bassa.)

Di - es est lae - ti - ti - ae

Di - es est lae-

Di - es est lae - ti-

Di-es usw. in or - tu in or-tu usw.

und arbeitet auch in der Folge fortgesetzt mit Imitationen, doch nicht durch alle Stimmen. Ansätze zur Durchimitation innerhalb der beiden Chöre zeigen z. B. die achtstimmigen zweichörigen Nr. 2 (auf »ascendamus« und »congregamini«), 4 (auf »omnis vallis altabitur«), 34 (auf »potens in terra«, »donec despiciet« und »desiderium«), 66 (auf »ceciderent in profundum« [mit einer Semibrevis Abstand durch alle acht Stimmen]), 69 (auf Amen), das zehnstimmige Nr. 36 (auf »filiis Jsrael«). In den sechsstimmigen herrscht in der Hälfte die Doppelchörigkeit mit akkordischem Satz (Nr. 8, 9, 11, 12, 44, 45, 48, 49, 74, 76, 77, 79, 81, 83, 86 und 2. Teil Nr. 5, 6,) während die andern ganz oder teilweise durchimitieren; von den fünfstimmigen sind nur Nr. 14, 51, 2. Teil Nr. 9 nicht durchimitierend.

Daß Gallus unter den Zeitgenossen Palestrinas eine allererste Stelle gebührt, ist schon lange erkannt und bedarf keiner weiteren Darlegungen, besonders zeichnet ihn Scharfgeschnittenheit seiner Motive aus, aber sein Kontrapunkt steht auch hinter dem keines anderen zurück. Auf eins seiner merkwürdigsten Stücke weist Josef Mantuani in der Einleitung der Neuausgabe besonders hin, nämlich das fünfstimmige Nr. 54 Mirabile mysterium. Dasselbe frappiert auf den ersten Anblick durch die Kühnheit der Harmoniefolgen, die sich aber einer eingehenderen Analyse doch als freilich ziemlich weitgehende Chromatisierung der Tonart *A*-moll erweisen; es erfolgen nur vorübergehende Ausweichungen nach *C*-dur (Parallele), *A*-dur (Variante), *Cis*-moll (Parallele der Dominante), *F*-dur (Parallele der Subdominante) und *E*-moll (Molldominante). Aber freilich — dem alten Schematismus der Klauseln zu den Harmonien des Hexachords entsprechen sie nicht, vielmehr zeigt sich ganz unzweideutig die Frucht der Anregungen Willaerts in der Vermeidung der alten Klauseln und einer freien Disposition über das harmonische Material nach den Bedürfnissen des künstlerischen Ausdrucks. Wäre der Text ein weltlicher, so hätten wir ein prächtiges chromatisches Material im Stile Rores vor uns — ein abermaliger Beleg, wie wenig bestimmt die beiden Gebiete, das der kirchlichen und weltlichen Musik im 16. Jahrhundert geschieden sind, allerdings aber auch eine beweiskräftige Folie für das eigentliche Wesen des Palestrinastils, das wir nunmehr in der bewußten Wegwendung von der Identität mit dem weltlichen Madrigal, in der Herausbildung eines unterschiedenen eigentlichen Kirchenstils zu suchen haben. Diese Überlegung versöhnt mit dem Manko an Üppigkeit und Leidenschaftlichkeit der Melodie des Palestrinastils im Vergleich mit der Kirchenmusik der Epoche Josquin und läßt dasselbe als eine absichtliche Beschränkung, als einen Zug der Askese erscheinen.

Erst damit ist die Basis gewonnen, auf der Palestrinas Musik als der Höhepunkt der Entwicklung der polyphonen Kirchenmusik erscheint. Lasso, Gallus, Philippe de Monte stehen dann gerade durch das hinter Palestrina zurück, was von der weltlichen Kunst in ihre kirchliche hinübergreift.

Das »Mirabile mysterium« von Gallus erfordert noch ein paar kleine Erläuterungen, wenn die beigeschriebene Analyse dazu dienen soll, über seine schlimmsten Klippen hinwegzuhelfen. So wird man gleich den Anfang als eine nur durch die chromatischen Durchgänge und die zufällig entstehenden Quinten *h fis* und *cis gis* das Ohr irre führende Umgestaltung folgender einfachen Grundlage hören und vollkommen natürlich finden:

und die schlimmste Stelle Takt 11—12, in welcher ebenfalls eine Scheinquinte (*dis-b*) das Ohr am stärksten mißleitet, wird man allmählich zu bewältigen vermögen, wenn man die harmonischen Grundlagen in den folgenden schlichten Formen erkennt:

Der durch das statt *c* eintretende *cis* vermittelte Übertritt nach *Cis*-moll Takt 18 ist leichtverständlich; dagegen bedarf die Kadenz in *Cis*-moll der Verdeutlichung, da die dorische Sexte *ais* ohne das sie motivierende *his* das Ohr irre führt (a):

Ohne ihr richtiges Verständnis ist die ihr nachgebildete in die Haupttonart zurückspringende ($^0T = {}^+Dp$) direkt anschließende Kadenz (b) gar nicht zu begreifen. Immerhin bleiben aber auch die Takt

22—24 einander unvermittelt folgenden Halbkadenzen in *E*-moll (^0D), *D*-moll (^0S) und *F*-dur (^0Sp) starke Anforderungen auch an das modern geschulte Ohr. Hier ist das vollständige Stück.

Jacobus Gallus.

Mi-ra-bi - le my-ste - ri-um, mi - ra - bi-

(*d dis*) Fehler.

D (*D*) ^0S (*D*) *D* *D* (*D*) ^0S (*D*) *D*

le myste - ri-um my - ste - ri-um

T̶ ^0S *D* (*D*) ^0S (D̶) ^0T D̶ ^0T *D* T^+ (D̶

de - clara - tur ho - di-e in-

D) $\overset{0}{Tp}$ (*S* D̶ *D*) ..^0Sp D^{43} ^0T *D* I> (*S D*) ^0Sp

no-van-tur na - tu - rae De - us

6 7 8> 7

(Variante)

1 2 3 4 5>

⁰T D D̸ D ⁰S D ⁰T T⁺

4 3

ho-mo fac - tus est id quod fu - it per - man-

8 10> 9> 8

D

sit id quod non e - rat assumpsit

(Oberterztonart)

⁰T T⁺ = ⁰Sp ⁰T ⁰D ⁰Dp S̸ III< ⁰T = ⁺Dp

id quod non e - rat as - - sum - - - -

D D̶ S^{III<} ⁰T ⁰Tp (D)

- psit, non com-mix-ti - o - nem pas - sus, non com-mix-ti-

(⁰ Dominanttonart.) (⁰ Subdominant.) (Parallele der ⁰ Subdominante.)

.. D̶=D ⁰T D.. 5> 3> 1> =S

=⁰Sp ⁰S D ⁰Sp

- o - nem pas - - - sus, non commixti - o - nem pas - -

T S Sp D Tp D

=⁰Tp D (D) .. T^{2>} I

sus, ne-que di - vi - si - o - - nem

D

ne - que di - vi - si - o - - - - nem.

10> 9>

D T+

Den Text habe ich nur der Oberstimme beigeschrieben. Durch die fortgesetzte Durchimitation ist aber die Unterlegung für die anderen Stimmen durchaus bestimmt.

Über die Formen der Epoche Palestrina ist nicht viel Neues zu sagen. Die Messenkomposition hält sich durchaus in dem Geleise der vorausgehenden Epoche, nur verschwinden allmählich die Obblighi, die Tenöre mit Vorschrift für mehrfache Verwendung derselben Notierung; zuerst kommt die Verwendung weltlicher Melodien als Cantus firmus kirchlicher Werke in Mißkredit und wird fortan verpönt durch den Beschluß des Tridentiner Konzils (22. Sitzung am 11. Dez. 1562) »daß alle Musik, welche in Melodie oder Text etwas Lüsternes oder Unreines enthalte, aus der Kirche zu verweisen sei«. Die von einzelnen Heißspornen angeregte Idee eines gänzlichen Ausschlusses der Figuralmusik wurde hauptsächlich auf Kaiser Ferdinands I. Einspruch hin fallen gelassen. Die Hinlenkung der Komponisten auf Vereinfachung des Satzes behufs

besserer Verständlichkeit der Textworte fand ihre Formulierung durch die nach Schluß des Konzils von Pius IV. 1564 eingesetzte Kontroll-Kommission für die Realisierung der Beschlüsse des Konzils. Die ebenfalls nach dem Tridentiner Konzil einsetzenden Versuche einer Reform des stark in Verfall geratenen traditionellen liturgischen [gregorianischen] Chorals gehen die Musikgeschichte nur insofern an, als sie den gänzlichen Verlust der ehemaligen Rhythmik der alten Melodien dokumentieren. Ihre Vorgeschichte und die anachronistischen Versuche der Renaissancezeit, die Skansion der Silben im Choralvortrag zur Geltung zu bringen, sowie die Schicksale der Reform selbst hat R. Molitor (Die nachtridentinische Choralreform, 1901—1902) erschöpfend dargestellt und vor allem endgültig nachgewiesen, daß die anfänglich unter Mitwirkung Palestrinas in Angriff genommene Neuredaktion der Melodien mittels Ausmerzung der zufolge Verschleppung unerträglich gewordenen reichen Melismen besonders durch den Einspruch Philipps II. von Spanien zufolge Vorstellungen des Fernandez de las Infantas (vgl. S. 321) zum Scheitern kam.

Das ebenfalls in den Erwägungen des Tridentiner Konzils (24. Sitzung 1563) zur Sprache gebrachte »Mollior harmonia« mag sich ebensowohl auf die starke Verzierung durch Melismen wie auf die Antastung der Reinheit der Kirchentöne durch Einführung chromatischer Veränderungen bezogen haben, wie sie s. Z. bereits der Erlaß Johanns XXII. gerügt hatte (S. 18). Jedenfalls liegt klar zu Tage, daß die Vereinfachung der Faktur, wie sie im Palestrinastil unverkennbar sich zeigt, einem Programm entspricht, das die Kirchenoberen vorgezeichnet hatten: möglichst deutlicher Vortrag der Texte, welche rein liturgische (biblische oder doch durch ihr Alter sanktionierte [Hymnen und Sequenzen]) sein müssen, mit strenger Verbannung der so lange allgemein verbreiteten Zugrundelegung bekannter weltlichen Melodien. Daß die kanonischen Künste durch diese Reaktion gleichfalls stark zurückgedrängt wurden, ist wohl selbstverständlich. Die freie Imitation aber, und zwar die textgezeugte, erhielt durch dieses Programm erst ihre vollständige Legitimierung.

Es erscheint im Rahmen dieser Reaktion nicht weiter wunderlich, daß die Faktur der Messe, die natürlich nach wie vor als musikalische Ausgestaltung der heiligsten Kultushandlung im Vordergrunde stehen bleibt, bei Palestrina und seinen Zeitgenossen und Geistesverwandten in ihrer gesamten Architektonik keine stärkeren Unterschiede gegenüber der Epoche Josquins, ja noch älterer Zeit, aufweist. Daß ihre Ausdehnung sich nicht sehr vergrößern konnte, ist ja durch ihre Einschaltung in den Gottesdienst bedingt.

Dagegen ist verwunderlich, daß die Komposition für sämtliche Hauptteile der Messe noch immer an der Übereinstimmung der Kopfmotive festhält. Freilich sind dieselben nicht mehr selbständig erfundene, wie wir sie trotz eines Choral-Tenors seit Dunstaple im Diskant finden, sondern vielmehr, wie es bereits seit Josquin Gebrauch wird, dem Anfange des Themas nachgebildete, nach dem die Messe benannt ist. Der Komponist beschränkt sich daher auch nicht mehr darauf, diesen Themakopf den fünf Hauptteilen der Messe zu geben, sondern führt ihn auch für weitere Unterabteilungen (Benedictus, Osanna) ein, so Palestrina in der vierstimmigen Messe »Lauda Sion salvatorem«. Der Anfang der Melodie der Fronleichnams-Sequenz (nach Pothiers Graduale):
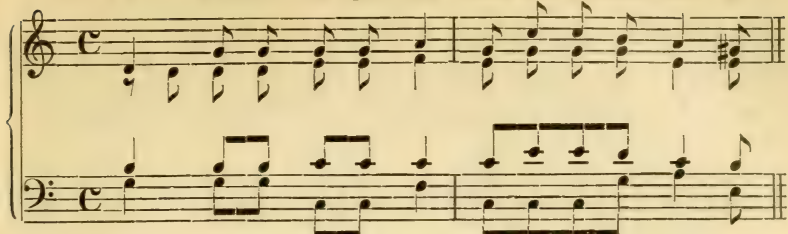
(Choral)

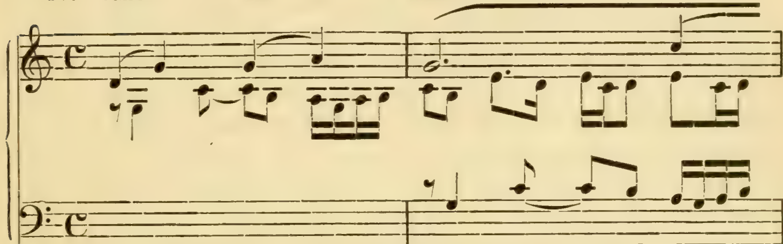
Lau - da Si - on sal - va - to - rem

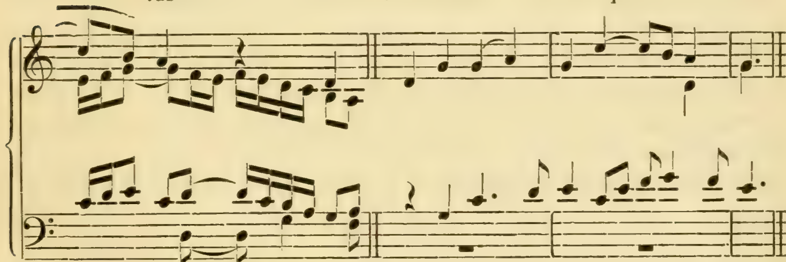
tritt nicht weniger als siebenmal im Laufe der Messe, durchimitiert oder auch Note gegen Note gesetzt, als Kopfmotiv größerer Teile wohlerkennbar auf:
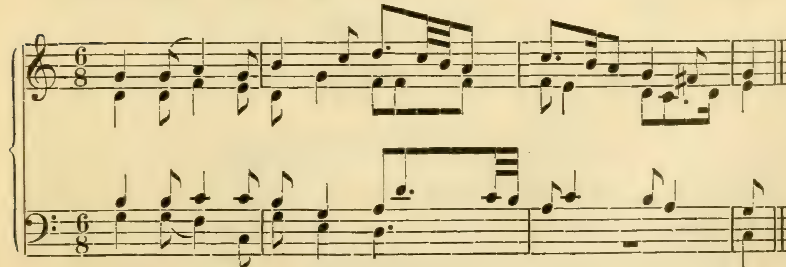
I. Ky - ri - e e - le - i - - - son
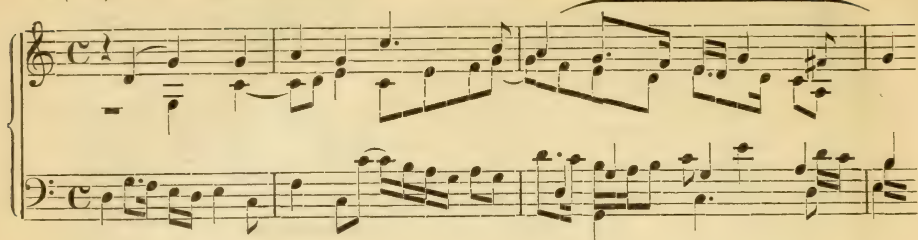
II. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus


III. Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li


IV. Sanc - tus Sanc - - - - - -


- - tus V. Be-ne-dic - tus qui ve - nit


VI. O - san - na in ex - cel - - - - - - sis



Über die Motettenkomposition bedarf es weiterer Ausführungen nicht. Die Mehrteiligkeit der Anlage von Kompositionen längerer Texte wie des Magnificat (Magnificat, Et exultavit, Quia fecit, Fecit potentiam, Esurientes, Sicut locutus est, Sicut erat), des Regina coeli (R., Resurrexit, Ora) ist ja bereits im 15. Jahrhundert etwas Gewöhnliches und gibt da schon Anlaß zu Taktwechseln, Veränderung der Stimmenzahl usw., so daß auch für sie eine eigentlich neue Formgebung mit erweislich ist. Neu sind nur für diese und andere Texte (z. B. das Tedeum) die gelegentliche Steigerung der Stimmenzahl und die Durchführung der motivischen Imitation, häufig im Wechsel mit Note gegen Note gesetzten Teilen, sowie eventuell die Farbenwechsel der Mehrchörigkeit, für welche oben an dem Beispiele Gallus' das Notwendigste ausgeführt wurde. Ich wiederhole aber, daß die Literatur des 16. Jahrhunderts so überreich ist, daß ich an dieser Stelle verzichten muß, eine wirkliche Orientierung innerhalb derselben zu versuchen, vielmehr auf die kurzen Notizen über die einzelnen Komponisten und die allgemein zugänglichen Neudrucke verweisen muß, deren stetig wachsende Zahl einem derartigen Bedürfnis immer besser entgegenkommt.

XXI. Kapitel.

Die ersten Formen der Instrumentalkomposition.

§ 71. Ricercar und Tokkata.

Der Spärlichkeit der ausdrücklich für Instrumente ohne Gesang geschriebenen Literatur vor 1600 erscheint heute nicht mehr so verwunderlich wie vor dem Aufkommen der Erkenntnis, daß im

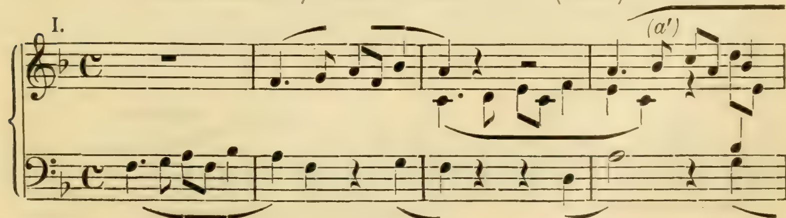
14.—15. Jahrhundert der Löwenanteil an den früher für rein vokal gehaltenen Werken den Instrumenten zufiel. Da nichts im Wege stand, die Rondeaux und Balladen, aber auch die Kirchenlieder und Motetten, ja Messensätze, auch ganz ohne Gesang zum Vortrag zu bringen (wofür auch einige ausdrückliche Aussagen vorliegen), so ist sogar diese ältere Instrumentalliteratur als eine sehr reiche zu bezeichnen. Das früher wohl mit einem scheelen Blick betrachtete Vorwiegen der Arrangements von Vokalsätzen (Lieder und Motetten) in den ältesten Orgel- und Lauten-Tabulaturwerken erscheint heute in ganz anderem Lichte. Denn Laute und Orgel (nebst dem eng mit ihr zusammengehörigen Klavier) sind Instrumente, denen die Ausführung ganzer mehrstimmigen Tonsätze durch einen einzigen Spieler mehr oder minder getreu möglich ist, während dieselbe einem saitenärmeren Streichinstrument, geschweige einem einzelnen Blasinstrument natürlich versagt sein muß. Für Instrumente, die der Polyphonie nicht fähig sind, bedurfte es also stets eines Ensembles von zwei, drei oder vier Spielern zur Ausführung der zwei-, drei- oder vierstimmigen Tonsätze, für welches die originalen Stimmhefte jederzeit aufgelegt werden konnten, auch noch, nachdem der Usus des 15. Jahrhunderts, daß die Instrumente die Vokalpartien mitspielten, abgekommen war und der durchaus vokale Satz auch in komplizierterer Faktur als der der alten Kondukte sich entwickelt hatte. Für Orgel und Laute bedurfte es dagegen unter allen Umständen eines Zusammenschreibens der Parte in eine Partitur oder Tabulatur, in welcher ein einziger Spieler die zusammen anzugebenden Töne bequem lesbar vor sich hatte. Für die Orgel genügte ein einfaches Übereinanderschreiben der Stimmen in zwei Liniensysteme (gewöhnlich solche von mehr als fünf Linien und daher meist mit Einzeichnung von je zwei Schlüsseln) zu bequemer Orientierung. Die in ihren technischen Möglichkeiten wesentlich beschränktere Laute benötigte dagegen eines wirklichen Arrangements von sachkundiger Hand, um einigermaßen genügende Surogate für die Ausführung durch eine Mehrheit von Spielern zu schaffen. Daher ist denn die Lautenliteratur noch wesentlich reicher als die Orgelliteratur, während es an Spezialliteratur für ein Ensemble homophoner Instrumente zunächst so gut wie ganz fehlt. Wäre nicht das schon für das 15. Jahrhundert nachweisbare »Kolorieren« für den Vortrag von Vokalwerken auf Tasteninstrumenten aufgekommen, so würde vermutlich auch die ältere Orgelliteratur noch ärmer sein als sie ist. Dieses Kolorieren, d. h. das Auflösen längerer Haltetöne in Triller oder andere Figuren, war zwar eigentlich nur den Lauten und den Klavierinstrumenten mit gerissenen Saiten (Klavichord, Klavizimbal)
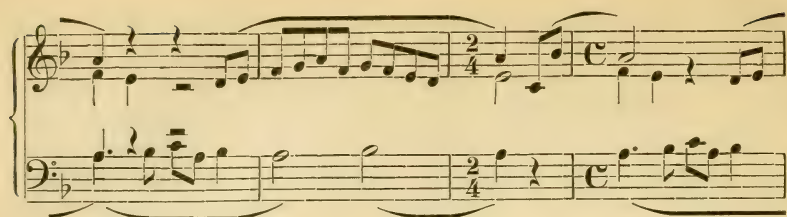
wegen ihres schnell verhallenden Tones Bedürfnissache und mag ursprünglich durch die Gemeinsamkeit der Grifftechnik von diesen auf die Orgel übergegangen sein; doch hat vielleicht auch die starre Massivität des Orgeltones selbst früh auf dasselbe hingedrängt. Dennoch blieb aber auch noch im 16. Jahrhundert die Voraussetzung bestehen, daß die Organisten sich mit geringer Mühe aus den Stimmheften eine Intavolatura (Spartitura) zusammenschreiben konnten und erschienen daher sogar zweifellos in erster Linie für Orgel gemeinte Werke noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus überwiegend in Stimmendrucken, so daß sie sowohl durch Orgel auch durch ein Ensemble von Streich- oder Blasinstrumenten ausgeführt werden konnten (z. B. Jacques Buus' Recercari 1547 und 1549, Tiburtino da Tievolis und Willaerts Fantasie et Recercari 1549, Annibale Padovanos Ricercari 1556 usw.). In allen den Sammelwerken für Laute treten deshalb auch lange Zeit die Originalkompositionen durchaus zurück gegen die Bearbeitungen von Vokalsätzen, während in gedruckten Orgelwerken sogleich die Originalkompositionen einen breiten Raum einnehmen, wenn auch erst etwa gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein guter Organist wußte eben, was er nach dem Geschmacke der Zeit an Zierat hinzuzutun hatte; der Lautenist aber kam mit bloßen Zutaten nicht aus, sondern mußte arrangieren. Übele Erfahrungen haben aber wie es scheint früh darauf hingedrängt, dies den durchschnittlichen Lautenspielern nicht zu überlassen, sondern ihnen lieber vorzuarbeiten.
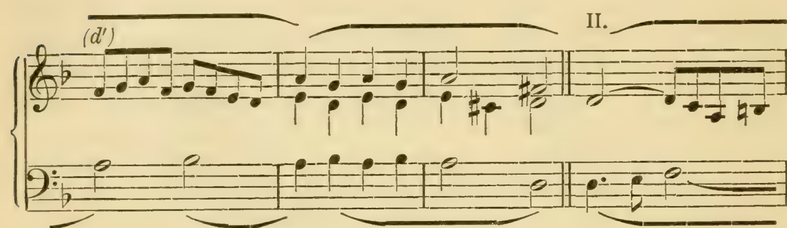
Sehen wir von jedem Versuche der bestimmten Feststellung ab, wie die Form des Organum purum (I. 2 S. 155) sich weiter entwickelt haben mag, und lassen wir auch auf sich beruhen, ob die drei- oder mehrstimmigen Arbeiten mit Cantus firmus im Sopran, wie sie der Leipziger Codex 1494 in Menge aufweist, als Orgelkompositionen anzusehen sind oder nicht (II. 1 S. 137), so treten uns als erste Form reiner Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert die Ricercari (Recercari) entgegen. Der Name wird von Anfang an ausschließlich für Originalkompositionen für Instrumente gebraucht. Er begegnet uns zuerst in den von Petrucci gedruckten Lautentabulaturwerken von Francesco Spinaccino »Intabulatura de lauto libro I« (1507, arrangierte Gesänge und 17 Tänze und Ricercari), Joan Ambrosio Dalza: »Padoane diverse. Calate a la spagnuola. Calate a la ᶜtaliana. Tastar le corde con li suoi recercar dietro. Frottole« (1508) und Franciscus Bossinensis: »Tenori e Contrabassi intabolati col Sopran in canto figurato per cantar e sonar« (1509, Gesänge und 26 Ricercari). Einige Beispiele daraus haben Wasielewski (Gesch. d. Instr.-M. im 16. Jahrh. [1878], Beil. Nr. 2, 12 und 13)

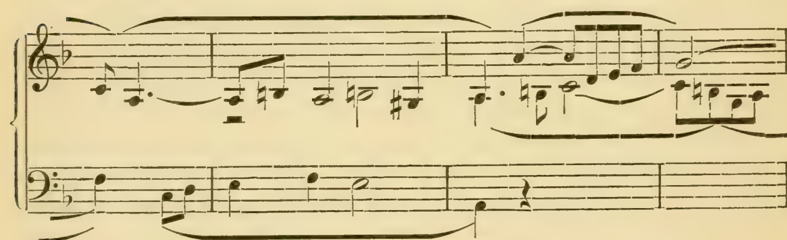
und O. Körte (Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh. [1901], Beil. Nr. 1, 2, 8) mitgeteilt. Dieselben zeigen zwar die Form des Ricercar noch etwas verschwommen; doch ist in ihnen schon zu erkennen, daß es sich um ein Spiel mit motivischen Imitationen in verschiedenen Tonlagen nach Art des durchimitierenden Vokalstils der Schule Okeghems handelt und daß nicht durch das ganze Stück ein Motiv beibehalten wird, sondern mehr oder minder markierte Abschnitte jeder ein anderes Motiv durchführen. Der Name ‚ricercar' bezieht sich also zweifellos auf das wiederholte Aufsuchen desselben Motivs, ist ein für diese Instrumentalstücke freigewählter, unterscheidender, eigentlich aber synonym mit Fuga oder Caccia, nur das statt des »Jagens« oder »Fliehens« das »Verfolgen« ins Auge gefaßt ist. So wie die Laute nur unvollkommen mehrstimmige Vokalsätze wiedergeben konnte, war sie natürlich auch für die Anlage solcher denselben nachgebildeten frei erfundenen Stücke sehr durch technische Mängel behindert, was besonders bei diesen ersten Ricercari stark bemerkbar ist. Aber bereits bei Luiz Milan, dem ersten der großen spanischen Lautenmeister, finden wir die Form beträchtlich weiter entwickelt; sein Werk Libro de Musica da Vihuela de mano intitulado El Maestro [1536] enthält außer arrangierten Gesangsstücken und zum Teil auch direkt für Gesang mit freier Lautenbegleitung entworfenen Stücken 39 Fantasias, zwei Tientos und sechs Pavanas. Der Bezeichnung Fantasia für Ricercari begegnen wir auch gleichzeitig bei Hans Newsidler »Fantaseyen, Priameln und Muteten« (1536) und seitdem öfter. Ein Unterschied der Bedeutung beider Termini besteht nicht. Vielleicht ist aber der Terminus Fantasia gewählt, um anzudeuten, daß diese nach Art der Motetten und Madrigale imitiert gesetzten Stücke eben nicht von einem bestimmten Texte inspiriert sind, sondern gleichsam einen eingebildeten Text haben (wie die »Lieder ohne Worte« der neueren Zeit). Don Morphy teilt im ersten Bande seines Lautenwerks (1902) 13 der Fantasias Milans mit; die erste sieht mit Rückverwandlung der Griffe in gebundene Stimmführung, wie sie etwa der Komponist gemeint haben wird (doch ohne irgendwelche Zusätze), so aus:

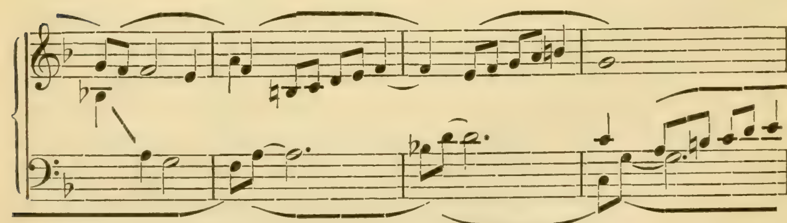
Luiz Milan, Fantasia für Laute (1536).

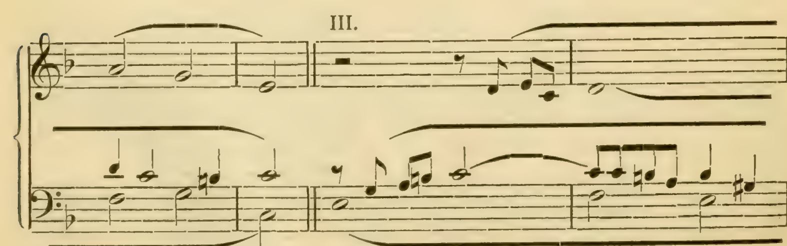


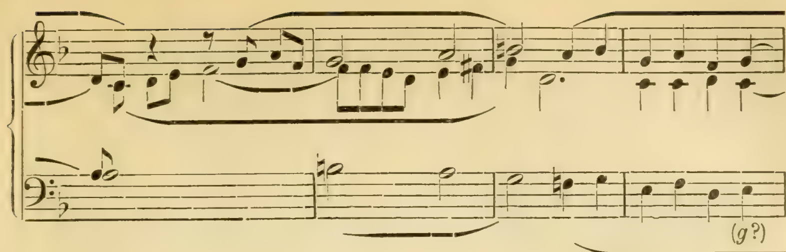


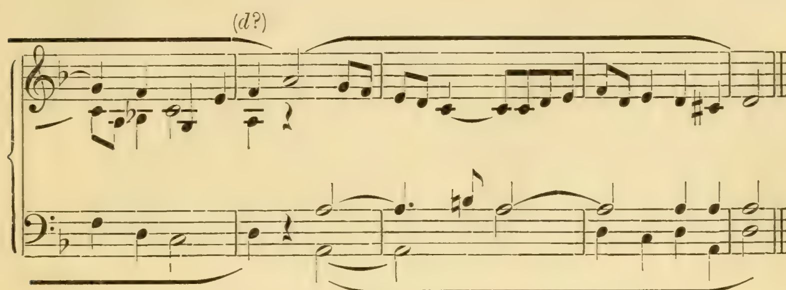

(d')
II.
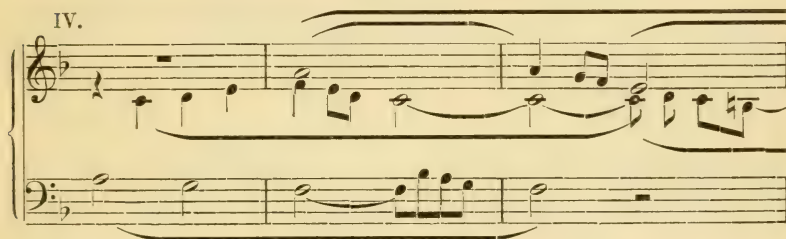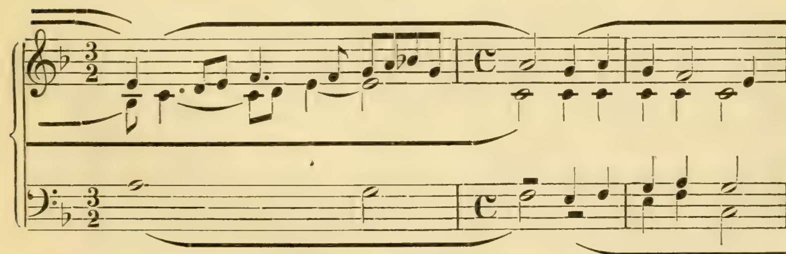





III.
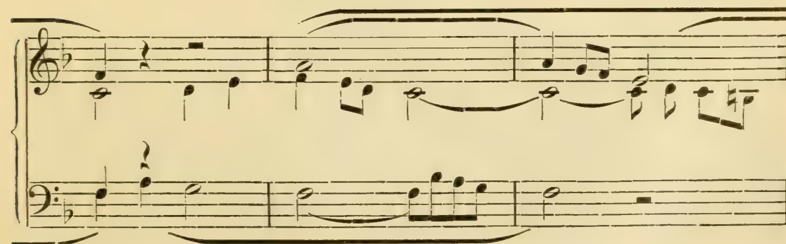


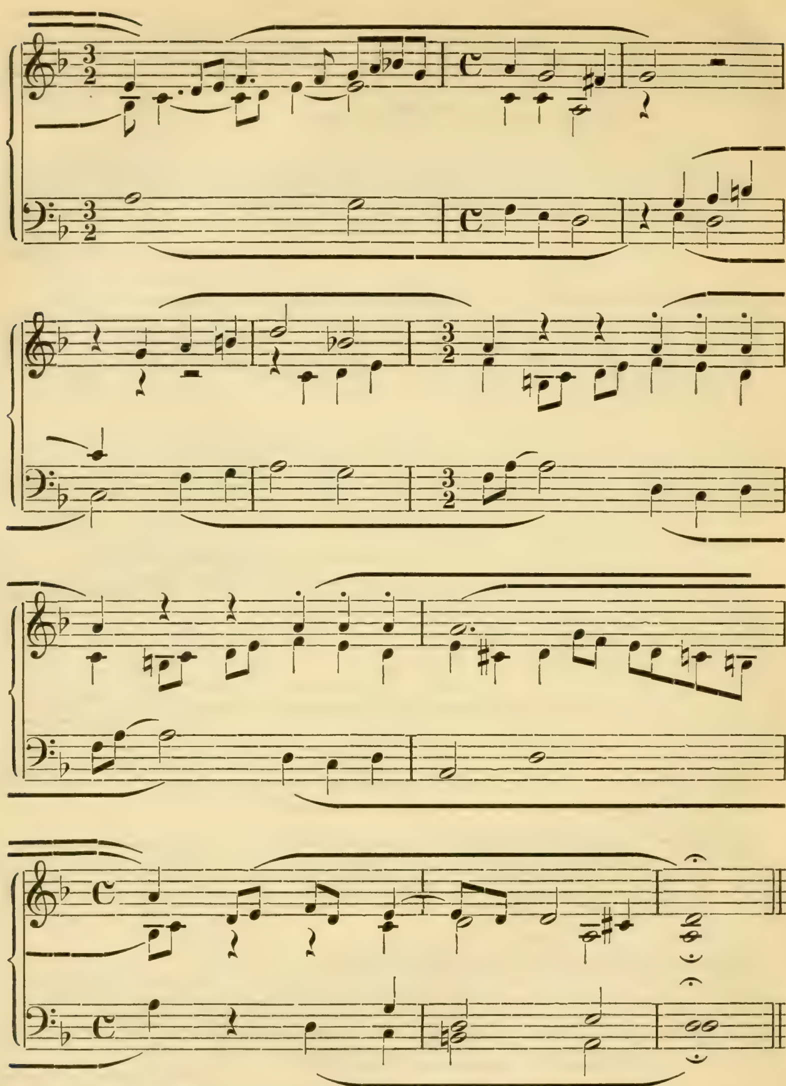


IV.



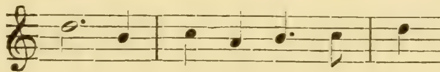




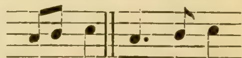


Angesichts solcher Leistungen der Spanier um 1536, die durch spätere wie besonders die Fuenllanas [1554] noch erheblich überboten werden, aber auch für die noch nicht so scharf umrissenen der Petruccischen Lautenbücher das Verständnis erschließen, so daß ihre Zugehörigkeit zu derselben Kategorie nicht in Zweifel gezogen werden kann, wird es nun aber zur Unmöglichkeit, etwa Willaert auch für den Schöpfer des Ricercar zu halten, wozu man wohl

versucht sein konnte, solange nur die kümmerlichen Beispiele bei Wasielewski für die Lauten-Ricercari zu Anfang des Jahrhunderts vorlagen. Der Gedanke lag ja nahe, die Willaertschen Lautenbearbeitungen Verdelotscher Madrigale v. J. 1536 für den Ausgangspunkt des Ricercar zu halten. Orgel-Ricercari erscheinen erst in Drucken seit 1543, nämlich die von Girolamo Cavazzoni: Intabulatura cioe Recercari, Canzoni, Himni, Magnificat composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna detto d'Urbino (Girolamo Cavazzoni, genannt d'Urbino, Sohn des Marc'Antonio Cavazzoni da Bologna — Eitners Quellenlexikon macht aus ihm mehrere Personen). Der nächste Nachfolger ist Jacques Buus mit zwei Büchern Recercari da cantare (!) et sonare d'organo et altri stromenti (1547 und 1549) ohne Text [trotz des »cantare«] und in vier Einzelstimmen, das erste Buch 1549 auch in Orgelpartitur). Eins seiner Ricercari, das Wasielewski (a. a. O.) abdruckt, führt trotz großer Länge (223 Takte) fortgesetzt nur ein einziges Motiv durch:



das aber auch in der Verlängerung und mit kleinen rhythmischen Varianten auftritt, und bildet mit dieser Einheitlichkeit für lange Zeit eine Ausnahmserscheinung. Weiter folgten 1549 Tiburtino da Tievoli mit »Fantasie et Recercari a 3 voci accommodate da cantare (!) et sonare« mit zehn dreistimmigen Madrigalen von Willaert, Rore und Donato mit Text (aber wohl auch ad libitum »da sonare«), 13 textlosen ebenso gearbeiteten Sätzen von Tiburtino und acht »Recerchate« von Willaert, ebenfalls in drei Stimmbüchern; vier weitere dreistimmige Ricercari Willaerts (nicht also solche, sondern als »Tertius [?] del Re [Mi, Fa, Sol]« bezeichnet, also eins in jedem der vier authentischen Töne) 1551 als Anhang der Motetti 3 v. von Jacques de Wert, ferner 1556 ein Buch vierstimmiger Recercari von Annibale Padovano (in Stimmen!). Die Madrigale Willaerts von 1549 erschienen auch auf neun vermehrt in dem Sammelwerke Fantasie, recercari e contrapuncti a 3 v. lib. 2 1559 (in Stimmen) bei Gardano mit solchen von Ant. Barges (3), Cavazzoni (1) und zwei anonymen, auf zehn vermehrt in der Neuauflage 1593. 1567 folgt das erste Buch Ricercari d'intavolatura d'organo (!) von Claudio Merulo (auf zwei Systemen von fünf und acht Linien [italienische Orgeltabulatur]). Wasielewski teilt (a. a. O.) als Beilage 17 eins des Ricercari Willaerts von 1549 mit. Ein anderes, das durch Taktwechsel auffällt, nämlich in einen tanzmäßigen Tripeltakt umschlägt und dadurch den Kanzonen ähnlich wird, mag hier seine Stelle finden. Ich habe die

nacheinander durchgeführten Motive durch Bögen und Buchstaben markiert, mache aber darauf aufmerksam, daß außer den bezeichneten noch mancherlei weitere Beziehungen erkennbar sind, daß z. B. der Anlauf (steigend und fallend)  nicht nur zwischen *a* und *c* und innerhalb *e* (gedehnt) sondern auch sonst immer wieder auftaucht. Ähnlich die steigende Endung  Übrigens mag das Stück für sich selbst sprechen. Natürlich sind die Bögen nicht Phrasierungsbögen, sondern grenzen nur Stücke ab, soweit sie getreu wiederkehren. Die Analyse des Periodenbaues wird Mißverständnisse in dieser Richtung verhüten.

Adrian Willaert, Ricercar a 3 (1549).

e

b

(2 = 3) (4) (6)

c c

d

d

c

(8) (8a)

d

(rit . . . . . a tempo)

b

e

b

b

d b (2) (4 = 5)

e

b

b (8) b

f
(2) b (4)
e
b f
b e
(6)
(8 = 1) (2) g (4 = 5)
b
b g
g
(8)
g
g
g (8a = 1) (2) (4)

h
(6)
h
i
(8) (2)
h i
i
i
(4 = 5) (6) i (8)
k (2) l (4)
l l
l (6) (8)

l

(6a) (8)

(2) (2a) n (4)

m

m

(6) (6a)

n o

o

(8) (2) (2a)

(4 = 2b) p (4a) (6)

p

(8 = 6a) p (8a)

(poco allegro)

(ritard.)

(8b) q (2)

r r

r r

q (4) r

r s*

(8) (2) (4) (6)

s

s

s

s*

(8)

(2)

t

t

(4)

(8)

t

s*

t

(8a)

(8b)

(8c)

u

(2)

(4)

u u v u

(8) (6a)

w

(8a = 2) (4) (6)

v

(8) (8a)

(6) (8b)

Für die späteren Ricercari des 16. Jahrhunderts liegen Beispiele in größerer Zahl in Neudruck vor, besonders bei Torchi (L'arte mus. in Italia Bd. III: Annibale Padovano, Vinc. Bellhaver, Andrea Gabrieli, Ant. Valente, Luzz. Luzzaschi, Bert. Sperindio, G. P. Cima, Asc. Majone, Cost. Antegnati, Gabr. Fatorini, Adr. Banchieri, Girol. Diruta, Giov. Cavaccio), bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels (Andrea Gabrieli, Giov. Gabrieli, Palestrina), bei Wasielewski,

Gesch. der Instr.-Mus. im 16. Jahrh. (Andrea Gabrieli, Giov. Gabrieli, Orazio Vecchi), Riemann, Alte Kammermusik (Andrea Gabrieli, Giov. Gabrieli). Lauten-Ricercari (Fantasias) spanischer Meister hätte Don Morphy wohl etwas reichlicher spenden können (er gibt außer den 13 Fantasias von Milan nur eine von Alonzo de Mudarra [1546]). Ich bringe deshalb wenigstens ein Bruchstück einer Fantasie aus Miguel de Fuenllanas Orfenica lira (1554), nämlich den Anfang der fünften Fantasia (fol. IX[a]) als Beleg für die freie Handhabung des Transpositionswesens und der Modulation auf der Laute um die Mitte des 16. Jahrhunderts; es versteht sich von selbst, daß eine Zeit, die so schreibt, wo nicht Töne sondern Griffe notiert werden müssen, auch auf dem Gebiete anderer Literaturen Ähnliches gemeint hat, nur aber zufolge der allgemein Gewöhnungen mit Weglassung vieler Akzidentalen!

Miguel de Fuenllana, Fantasia für Laute (1554).

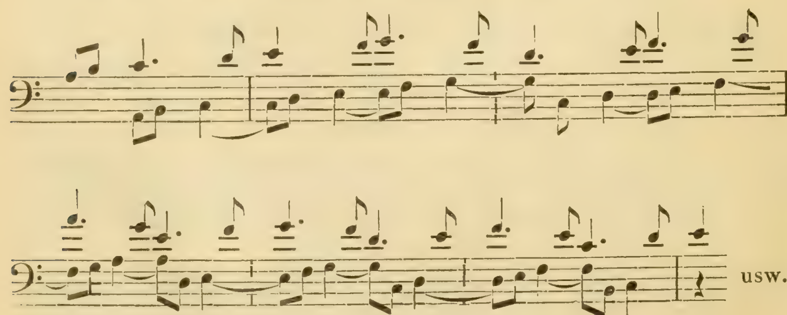
usw.

In neuer Gesamtausgabe liegen die Orgelwerke des Antonio de Cabezon (1510—1566) vor (in Pedrells Hispaniae Schola musica sacra Bd. 3—4 und 7—8); seine »Tientos« sind richtige Ricercari allerbester Faktur (vgl. das Beispiel in meiner Studie »Notenschrift und Notendruck« sowie die zwei von Ritter a. a. O. II. 85 ff. abgedruckten; auch die beiden »Versos« das. sind kleine Ricercari). Der Terminus »Tiento« tritt neben Caccia, Fuga, Ricercar und Fantasia als fünfter für die fortgesetzte imitatorische Arbeit; sein Wortsinn ist etwa der des lateinischen »tentamen«: ein Versuchen, Tasten, Sichherumfühlen wie der Blinde mit dem Stabe, also ausgehend von der Anschauung, daß das Thema bald hier bald dort auftaucht, ohne festen Fuß zu fassen, immer wieder verdrängt durch andere ähnliche Ansätze zu thematischem Gestalten.

Daß vereinzelt auch Ricercari über Vokalsätze vorkommen, (z. B. Andrea Gabrielis Ricercare sopra il Madrigale »Con lei foss'io«

[1571, nach Annibale Padovanos Tonsatz von 1561?] vgl. den Abdruck bei Wasielewski Nr. 24), darf uns nicht darin beirren, daß Ricercari eigentlich durchaus Originalkompositionen für Instrumente sind. Solcher uneigentliche Gebrauch des Namens ist wohl nur selten vorgekommen und auch erst verhältnismäßig spät, nachdem das Ricercar längst als selbständige Instrumentalform feststand.

Der Name Präambulum (Priamel, Preamel) der neben Ricercare in den Lautenwerken seit Hans Judenkunigs »Ain schon kunstliche underweisung« (1523) öfter auftritt (bei Gerle 1532, Newsiedler 1536 u. a.), bezeichnet schwerlich eine bestimmte Form von auch nur irgendwie definierbarer Anlage, sondern lediglich ein rein instrumentales Vorspiel (vor irgend einem Gesangsvortrage), ist also ebenso unbestimmt wie das Tastar de corde bei Dalza (1508), der den ricercarartigen Teil durch den Zusatz »con li suoi recercari dietro« unterscheidet; das »Tastar« bezeichnet wohl nur überhaupt das Bespielen des Instruments ohne bestimmte Form, wie das synonyme »Toccata« das der Orgel und das spanische »Tañer« das der Laute (z. B. von Luiz Milan das »Tañer de gala« als Name eines besonders prunkvollen Ricercar, vgl. bei Morphy I S. 40 ff). Melchior Neusiedlers »Eine sehr kunstreicher Präambel« (s. bei Körte S. 138) hat im Titel den Zusatz »oder Fantasey, darinnen sind begriffen vil mancherley art von zwiefachen und driefachen Doppelläuffen, auch sincupationes und vil schöner fugen«, weist also ebenfalls auf die »Fugen« an letzter Stelle besonders hin, während die »Läuffe und Doppelläuffe« wohl neben den über mehrere Saiten gerissenen Akkorden das gegenüber einem eigentlichen Ricercar Unterscheidende sind. In der Tat ist dieser Präambel eine Kombination von Tokkata und wechselnd eingefügten kleinen ricercarartigen Durchführungen von Motiven. Unter den Doppelläufen begegnen wir aber Stellen, die an solche der Meister der höchstentwickelten Lautenkunst im 17. Jahrhundert gemahnen (an Reusners Präludien), ja an solche in Beethovenschen Sonaten z. B.



wo die komplementäre Rhythmik bereits ihre eigenartigen Reize entfaltet. Deshalb sind diese ganz ungebundenen Ergüsse der Fantasie keineswegs gering zu achten. Sie führen auf neue Wirkungen, die nachgehends der allgemeinen Technik einverleibt werden. Eine Betrachtung der ältesten Orgeltokkaten läßt erkennen, daß denselben fugierte Teile erst mit zunehmender Ausdehnung zuwachsen. Den reinen Urtypus mag das bei Ritter S. 98 abgedruckte kleine Präambulum aus Klebers Tabulaturbuch (c. 1524) darstellen, das nur aus Akkordfolgen und Läufen besteht und keinerlei Ansatz zu Imitationen zeigt. Aber auch noch die Tokkata von Vincenzo Bellhaver (gest. 1588) bei Torchi III, S. 179 enthält eigentliche fugierte Partien nicht (nur eine dreifache Tonrepetition mit Sekundschritt nach unten tritt einige Male merklich hervor), während solche in Andrea Gabrielis Tokkaten sich deutlicher zeigen, z. B. in der bei Wasielewski als Beilage 28 abgedruckten Toccata del sesto tono in der Mitte mit dem Fugato des Themas:



Synonymum mit Tokkata ist auch der Name »Intonazione« bei den beiden Gabrieli (1593, 1595) und seitdem öfter doch mit dem speziellen Sinne des Vorspiels (Präludium) der Vorbereitung der Sänger auf die Tonart des folgenden Gesanges.

Claudio Merulos Tokkaten aber begnügen sich schon nicht mehr mit einer solchen ricercarartigen Partie, sondern sprengen deren mehrere in die eigentlichen Tokkatenteile ein. Bei Frescobaldi (z. B. bei Torchi III S. 225) streift aber die Tokkata das homophone Wesen ganz ab und erscheint durch gleichmäßige Belebung aller Stimmen auf der vollen Höhe durchgeführter Polyphonie. Da gerade auf dem Gebiete der Tokkaten kein Mangel an Neudrucken ist, so sehe ich von der Wiedergabe von Beispielen hier ganz ab. Frescobaldi gehört bereits ganz in das 17. Jahrhundert (geb. 1583).

§ 72. Die Canzon da sonar (Sonata).

Weitaus das größte Interesse nimmt von allen Formen der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert die Kanzone in Anspruch, die gleichfalls wie das Ricercar in Nachahmung der Vokalkomposition entstanden ist, aber nicht sowohl der kirchlichen als vielmehr der weltlichen. Daß das Muster der italienischen Spielkanzone die neue französische Chanson ist, wie sie zuerst Attaignant und

Moderne in Umlauf brachten, läßt sich direkt beweisen. Die ersten bis jetzt aufweisbaren Orgelkanzonen sind diejenigen des Girolamo Cavazzoni v. J. 1543. Die beiden von Torchi (III, 21 ff.) abgedruckten Kanzonen tragen die Überschriften: sopra »Il e bel e bon« und: sopra »Falt d'argens«; letztere ist eine der »33 chansons musicales« Attaignants v. J. 1529.

Auch die Canzoni alla francese des Andrea Gabrieli (1571) sind noch Bearbeitungen französischer Chansons von Jannequin, Crequillon, Lasso; z. B. ist die von Wasielewski als Beilage 25 abgedruckte Kanzone gearbeitet über Crecquillons »Ung gay bergier« (aus dem ersten Buche der Chansonssammlung von Susato 1543 entnommen; in Neudruck bei Commer Bd. XII). Der Vergleich erweist, daß in der Tat Andrea Gabrieli nichts weiter getan hat, als den getreu konservierten Tonsatz Crecquillons mit einigem Läuferwerk, Trillern usw. in durchaus schulmäßiger Weise »koloriert«, so daß in solcher Weise bearbeitete Kanzonen gar keinen Anspruch haben, unter die selbständigen Kompositionen der betreffenden Meister gezählt zu werden. Ich gebe die Chanson vollständig als besonders charakteristisches Beispiel der Gattung, und dazu einige Proben von Gabrielis Kolorierung, die genügen werden, meine Behauptung zu erhärten.

Thomas Crecquillon, Chanson (1543).

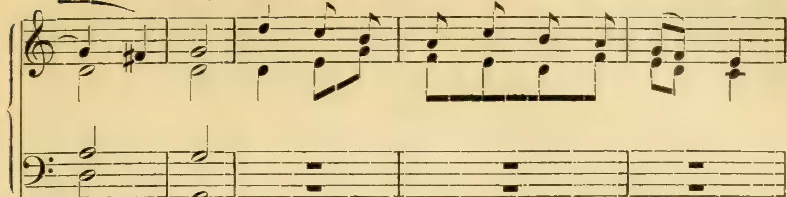
2. vous ar - rie - re
1. Ung gay ber-gier pri-oit u - ne ber - gie - re
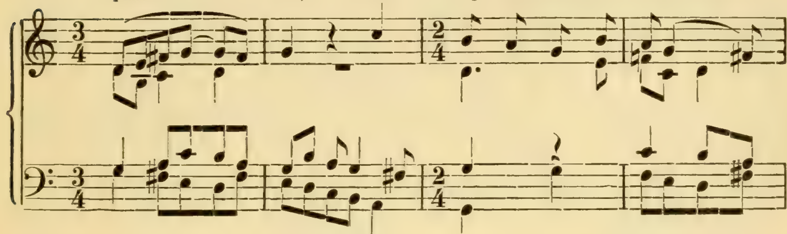
Ung usw.
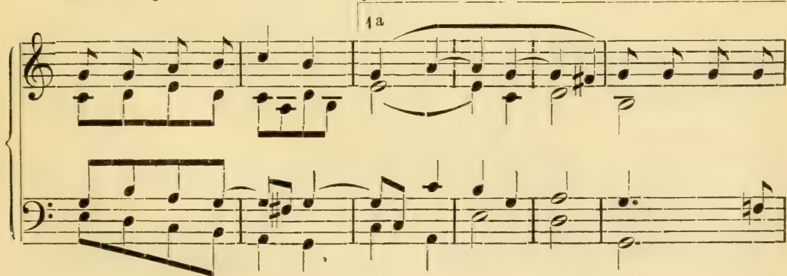
Ung usw.
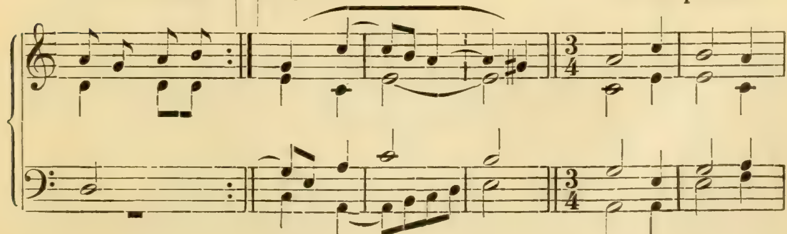
Ung usw.

»Al-lez« dict el - le »ti-rez vous ar - rie - -
Ung gay ber-gier pri-oit u - ne ber - gie - -


- - re! Vos - tre par - ler je treu - ve des - ho-
- - re, En luy fai - sant du jeu d'a - mour re-


ne - - ste, vo - stre par-ler, vo - stre par-
que - - ste, en luy fai -sant en luy fai-


ler je treu - ve des - ho -
sant du jeu d'a - mour re - que - - - ste. »Al - lez«, dict
1a


el - le »ti-rez
2a ne - ste! Ne pen - sez

pas que fe - rois tel de - fault! Par-quoi ces-sez Par-

quoi ces-sez de fai - re tel-le pri-è - re —

Car tu n'as usw.

Car tu usw.

Car tu n'as pas la lan - ce, la lan-ce,

Car usw.

car tu n'as pas la lan - ce, la lan - ce, la lan - ce, la lan-

- ce, qu'il me | 1a fault! | 2a fault!

Car tu n'as par la lan - ce, qu'il me fault!

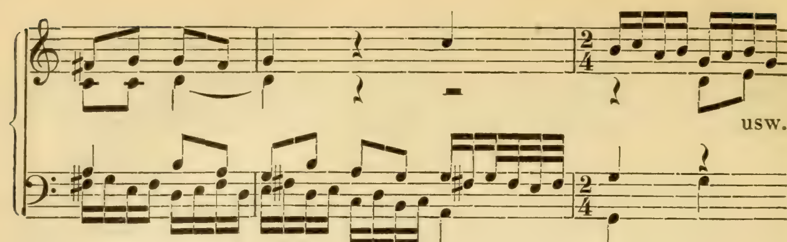
Takt 1—14 hat Gabrieli in der Oberstimme so verziert:

a)

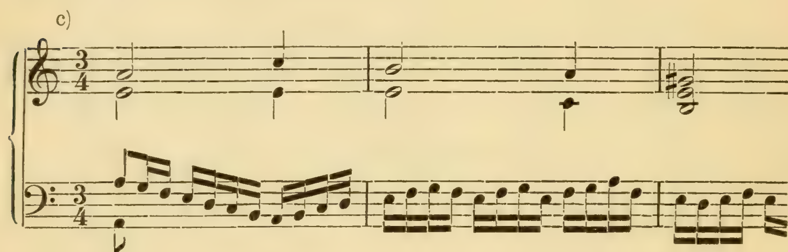
(Hauptmotiv ebenso in den drei andern Stimmen.)

Die nächsten Takte gestalten sich so:

b) Vollständiger Satz.



und die Episode im Tripeltakt so:



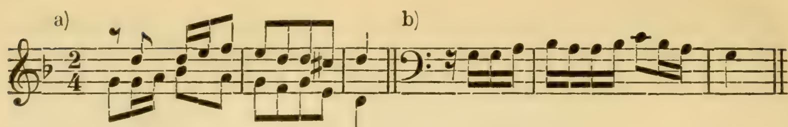
Das ist gewiß nichts anderes als die alte Koloriertechnik der Orgelbücher seit Paumann, nur etwas flüssiger.

Da Jannequins »Battaille« schon zwei Jahre nach ihrem ersten Erscheinen bei Attaignant [1529] 1531 im zweiten Buche der Frottolensammlung von Valerius Dorich in Rom nachgedruckt wurde (als einziges Werk mit Text in allen vier Stimmen! s. Vogel, Bibl. S. 378), auch z. B. 1541 30 Chansons von Jannequin zusammen mit Madrigalen von Festa und Gero bei Gardano in Venedig erschienen, so steht die frühe Einbürgerung der neuen französischen Chanson in Italien außer Zweifel und ihre rein instrumentale Ausführung ist außer durch die Orgelspartierungen seit 1548 auch durch die Gardano-Ausgabe von 1577 »Musica di diversi autori, la Battaglia francese et Canzon delli ucelli . . . partite in caselle per sonar« — ohne jeden Text! — verbürgt. Es kann daher nur Verwunderung erwecken, daß dennoch wie es scheint Originalkompositionen für Instrumente mit dem Titel Canzoni nicht vor denen von Florentio Maschera erschienen (Libro I° delle Canzoni da sonar, Brescia 1584 in vier Stimmbüchern). Ihnen folgten aber schnell weitere, so 1588 eine Sammlung Canzon di diversi per sonare con ogni sorte di stromenti a 4, 5 et 6 voci (von Merulo, Guami und anonyme), 1591 Sperindio Bertoldos Toccate, Recercari et Canzoni francesi intavolate per sonar und Vincenzo Pellegrinis Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese, 1592 Claudo Merulos Can-
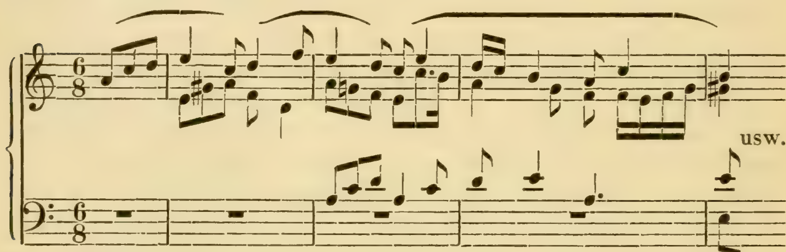
zoni d'intavolatura d'organo a 4, fatte alla francese, 1596 Adriano Banchieri's Canzoni alla francese a 4 per sonare, 1597 solche von Giov. Cavaccio, desgleichen von Giovanni Gabrieli (14 Canzoni per sonar und zwei Sonaten als Anhang der Sacrae symphoniae), 1599 von Pellegrini, 1600 vier- und achtstimmige Canzoni da sonar von Floriano Canali usw. usw.

Es gilt nun vor allem festzustellen, was diese Zeit unter einer Canzon francese oder Canzon alla francese oder kurzweg Canzon da sonar im Unterschied von Ricercar, Fantasia, Praeambulum, Toccata, Intonazione usw. verstanden hat. Die ausdrückliche Unterscheidung z. B. auf dem Titel des Werks von Sperindio Bertoldo verbietet, den Terminus Canzon für synonym mit Ricercar zu halten.
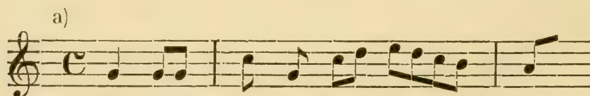
Auffallend ist, daß die Kanzonen vor 1600 noch nicht das buntscheckige Wesen derjenigen seit etwa 1600 zeigen, vielmehr den Ricercari sehr ähnlich sehen. Vielleicht trifft man das rechte, wenn man annimmt, daß die Canzoni, soweit sie nicht nur Bearbeitungen von Chansons sind, als Nachbildungen solcher angesehen sein wollen, die Ricercari dagegen als Nachbildungen von Motetten, so daß sie zunächst in höherem Grade als die Ricercari als weltliche Kompositionen betrachtet werden müßten. Damit ist nicht durchaus schnelleres Tempo für dieselben vorauszusetzen, da ja auch noch unter den neuen französischen Chansons Liebesklagen ernster Faktur nichts Seltenes sind; aber bis zu einem gewissen Grade wird man doch unter den Canzoni lebhafter gehaltene, dem witzig pointierten Wesen der neuen französischen Chansons mit ihren lustigen Geplapper nahestehende Stücke vermuten müssen, wie es die späteren Canzoni da sonar mit ihren vielen Teilchen deutlich erkennen lassen. Vielleicht deuten auf solche Unterscheidungen bei Andrea Gabrieli (1597) die Termini »Fantasia allegra« und »Canzon ariosa«, nämlich ersterer ein Ricercar von mehr heiteren Charakter nach Art der französischen Chanson, letzterer eine mehr ernst und gesangvoll gehaltene Kanzone anzeigend also beide' die Gegensätze ausgleichend, was die beiden Beispiele bei Wasielewski (Beil. 22 und 23) bestätigen. Tritt man mit solcher Voraussetzung an die instrumentalen Canzoni francesi heran, erwartet man von ihnen etwas von dem launigen Charakter der zu so großer Popularität gelangten Chansons Jannequinscher Schule zu finden, so wird man nicht getäuscht werden, freilich aber auch mit ganz anderen Augen sehen, als wenn man die imitierenden Partien für Zwillingsschwestern der Ricercari von Buus oder Willaert hält. Z. B. wird dann Mascheras »La Capriola« ihren Namen mit Recht zu tragen scheinen, weil man das Tempo richtig nehmen wird (bei Wasielewski 17. Jahrh., Beil. Nr. 1):



und besonders die Engführungen von b amüsant und witzig finden. In dem zweiten Beispiele daselbst wird sich Grazie und Schwung offenbaren:



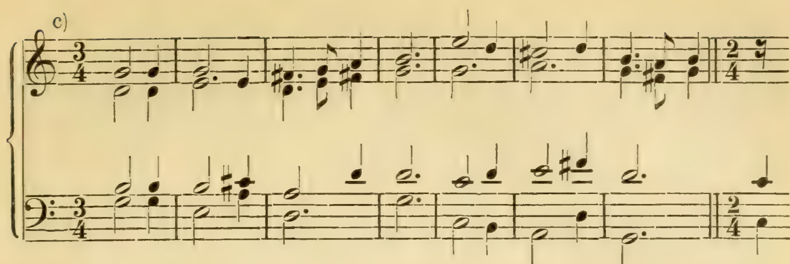
und mit Stücken wie Pellegrinis La Serpentina und La Capriciosa (beide bei Torchi III, S. 49 ff.) wird man sich bereits vollständig auf den Boden der Spielkanzonen des 17. Jahrhunderts fühlen, um so mehr als dieselben auch bereits durch mehrfachen Taktwechsel ein bunteres Wesen annehmen. La Serpentina beginnt ganz ricercarmäßig mit der Ansammlung der vier Stimmen mit dem Thema:



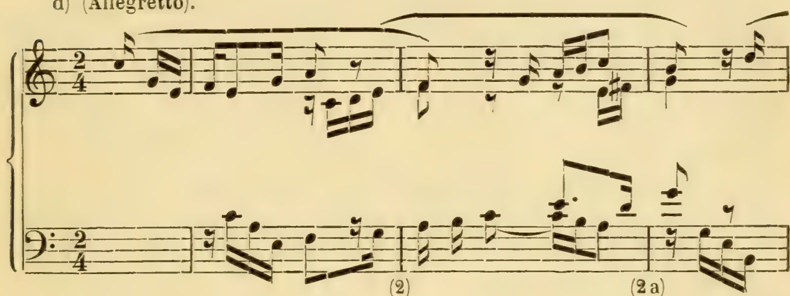
das wechselnd mit *g c* und *c f* beginnend neunmal erscheint, dann aber dem kürzeren gleichsam epilogisierenden
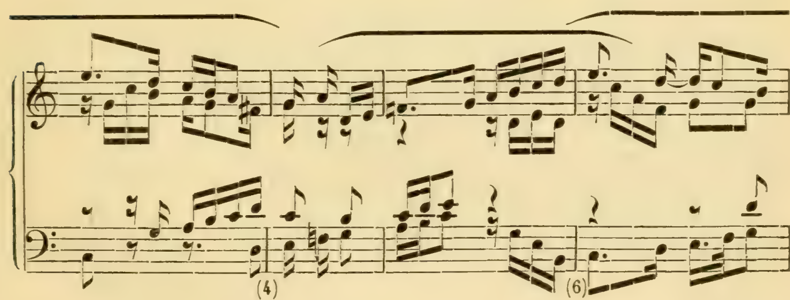


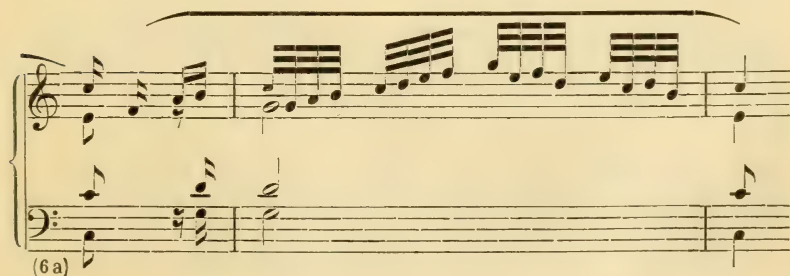
weicht, das ebenso ein paarmal nach Art des Ricercar durch die Stimmen läuft und zu einem Halbschlusse auf dem *G*-dur-Akkord als Ende des ersten Teils führt (21 Takte). Eine kurze Episode im Tripeltakt von gaillardenartigen Charakter durchaus Note gegen Note gesetzt (acht Takte):



führt von *G*-dur nach *C*-dur zurück, in welchem mit Wiedereintritt des geraden Taktes ein neues kleingliedriges unruhiges Fugato folgt:







dessen Konstruktion ich bei besten Willlen nicht einfacher erklären kann. Als Epilog folgt notengetreu dieselbe Durchführung des Motivs *b* wie im ersten Teil, dann eine leicht passagierte Wiederholung des kleines Gaillardensätzchens (*c*) und als Abschluß eine Wiederholung von *d* mit Ausdehnung der Passage des vorletzten Taktes auf die Dauer von zwei Takten.

Da haben wir so ziemlich alle die verschiedenen Elemente beisammen, welche das Flickenwesen der Kanzone nach 1600 ausmachen; es fehlt nur ein *pavanenartiger Teil* im *akkordischen Satz*, wie er später besonders zu Anfang der Kanzonen gern auftritt, vor 1600 aber wie es scheint nur in den mehr als vierstimmigen Kanzonen Giovanni *Gabrielis* sich findet, die durchaus in der Art doppelchöriger Motetten (vgl. S. 430) angelegt sind, d. h. überwiegend Gruppen von Stimmen chorweise zusammenfassen, daher für die Kanzonenformen nicht so charakteristisch sind; z. B. fehlen der 22stimmigen fünfstimmigen Sonata v. J. 1597 eigentliche fugierte Partien gänzlich, auch jeder Taktwechsel, ebenso den zehnstimmigen Nr. 46 und 49 und den zwölfstimmigen Nr. 58 und 59; keine einzelstimmigen Durchimitationen aber Taktwechsel haben Nr. 32 (8stimmig), 57 (10stimmig), 62 (15stimmig). Dagegen beginnen mit fugierten Teilen die achtstimmigen Nr. 30, 31, 33, 34 und 35, die zehnstimmigen Nr. 44, 45, 47. Die vielstimmigen Kanzonen der Sacrae symphoniae v. J. 1597 setzen zweifellos den Intentionen des Komponisten gemäß die Mitwirkung der Orgel voraus, die wenigstens für Nr. 48—49 (Canzon in Echo) ausdrücklich verlangt ist (et si sona con l'organo). Bei der Sonata a 22 ist vielleicht sogar auf die Mitwirkung der *beiden* Orgeln der Markuskirche gerechnet und dürften wohl der dritte und fünfte Chor dafür bestimmt sein (beide a 4); der letztere ist auffallend orgelmäßig und scheint sogar Manualwechsel zu beanspruchen:

(Hauptwerk.) (2. Manual)

f *mf*

Ped. . . . . :

(Oberwerk.)

p

(2. Manual)

mf

(Hauptwerk.) (Oberwerk.)

f *p* usw.
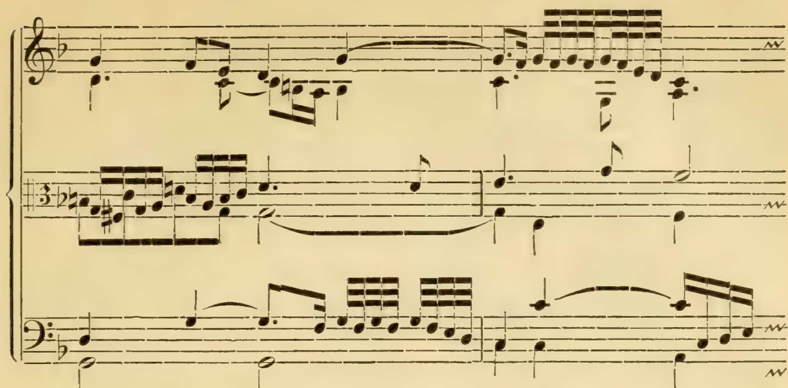
Ped. . . . . :

Der sechsstimmige erste Chor ist sicher für die Streichinstrumente gemeint (mit Verdoppelung der Oberstimme durch Flöten in der Oktave) aber mit Verstärkung der beiden Baßstimmen durch Posaunen, da diese Stimmen die Bezeichnung »Trombone« haben; der vierte Chor (a 4) hat in der Oberstimme die Vorschrift Cornetto und ist sicher für Zincken und Posaunen bestimmt und auch entsprechend feierlich gesetzt; der zweite wird daher dem Schalmeienchor (Oboen und Fagotten) zufallen. Der Anfang des Werks (erster Chor allein) sieht so aus:

V. 1⁰ col Fl. 1⁰ all' 8va
V. 2⁰ col Fl. 2⁰ all' 8va

Viola

Bassi con Tromboni



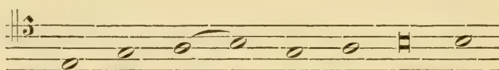
Hier stehen wir offenbar vor einer bereits hoch entwickelten Technik der reinen Instrumentalkomposition, vor den ersten reifen Früchten der Übertragung der vielstimmigen Schreibweise auf instrumentales Gebiet. Die Instrumentalwerke nicht nur Giov. Gabrielis, sondern auch schon diejenigen seines Oheims und Lehrers Andrea Gabrieli repräsentieren in der Tat einen Höhepunkt, den Abschluß der Entwicklung einer Gattung der Instrumentalmusik, welche nach 1600 zunächst durch das Aufkommen der »seconda pratica«, des Generalbasses, etwas in den Hintergrund gedrängt wird, aber doch ähnlich wie der vielstimmige Vokalsatz dauernd neben der neuen Richtung von gediegenen Meistern weiter geschätzt und gepflegt wird und bereichert durch die Errungenschaften des 17. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Formgebung und Harmonieführung in der Kunst Bachs und Händels ihre letzte Krönung findet. Trotz der Gleichheit der Benennung möchte ich aber doch die doppelchörigen Kanzonen und Sonaten der beiden Gabrieli, desgleichen die von Florentio Maschera (vgl. Wasielewski, 17. Jahrh., Beilage 3), Gius. Guami, Bast. Chilese, Tib. Massaini usw. nicht als Sprößlinge der französischen Chanson, sondern vielmehr als solche des mehrchörigen kirchlichen Satzes venezianischer Provenienz bezeichnen, wenn auch die fugiert gearbeiteten Partien einzelner derselben durch die keckere, mehr instrumentenmäßige Erfindung der Motive auf eine Befruchtung von seiten der weltlichen Chanson hinweisen. Nach 1600 bedarf es einer solchen Motivierung nicht mehr, weil dann die Violinspieler in die Reihe der Komponisten treten und aus der technischen Eigenart ihres Instruments Elemente in die Themenerfindung bringen, welche ihr auch die weltliche Chanson nicht hätte zuführen können (gehäufte große Sprünge).

§ 73. Die Lieder der Meistersinger.

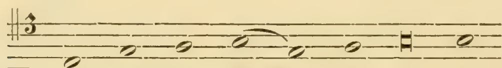
Wenigstens mit einigen kurzen Worten sei hier noch des Meistergesanges gedacht, der ja durch Richard Wagners Musikdrama »Die Meistersinger von Nürnberg« dem Gemeinbewußtsein des 19. Jahrhunderts wieder näher gerückt worden ist und daher eine Anzahl neuer Arbeiten hervorgerufen hat, deren Mehrzahl sich allerdings lediglich mit den Dichtungen, besonders mit denen des Hans Sachs beschäftigt, welche uns hier nicht speziell angehen. Aber neuerdings beginnt man doch auch der Musik derselben, soweit sie erhalten ist, näher zu treten. So hat Paul Runge 1896 »Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« herausgegeben und soeben (1907) bringen Georg Münzer das »Singebuch des Adam Puschmann« und Alfred Kühn eine spezielle Arbeit über den ganz ins 15. Jahrhundert gehörigen Michael Behaim (1414—1474). Da man aber, wie gesagt, den Melodien der Meistersinger erst seit wenigen Jahren mehr Beachtung schenkt, so herrscht zurzeit noch eine ziemlich große Meinungsverschiedenheit bezüglich der Beschaffenheit und des Kunstwertes derselben, und zwar hauptsächlich deshalb, weil über den Sinn der für dieselben angewandten Notierungsweise die Ansichten noch geteilt sind. Doch dürfte wohl für die ausdrücklich an die späteren Minnesänger anknüpfenden, nämlich deren Weisen mit neuen Texten versehenden älteren Sammlungen (Colmar, Donaueschingen), desgleichen für die Lieder Behaims in der Heidelberger Handschrift, überhaupt alle noch mit schwarzen Vollnoten notierten Melodien die strikte Ablehnung mensuraler Deutung, wie sie zuerst Runge nachdrücklich gefordert, ziemlich allgemein gebilligt werden und nur für die Notierungen des 16. Jahrhunderts, welche ausschließlich hohle Noten anwenden, ist die gegenteilige Ansicht noch verbreitet, obgleich die Deutung im Sinne der Mensuralnotenschrift höchst unbefriedigende Resultate ergibt. Besonders waren die Punkte an einzelnen Noten, denen nicht eine den anderthalbfachen Wert zum doppelten ergänzende kürzere folgt, lange ein Rätsel, bis der Vortrag Runges auf dem Baseler Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft 1906 dieselben als Divisionspunkte zur Kenntlichmachung von Anfang und Ende der »Blumen« (Koloraturen) klarstellte. Wenn auch damit noch nicht alle Rätsel gelöst sind, so ist doch der naheliegende Gedanke, daß diese Punkte mensuralen Sinn hätten (Verlängerung des Notenwerts um die Hälfte), endgültig beseitigt. Daß die Koloraturen (Blumen) mit kürzeren Wertzeichen notiert gegeben werden, als die nicht verzierten Einzeltöne für

Einzelsilben, ist zwar schließlich eine Art Mensur, aber doch im Grunde nichts anderes als die allen monodischen Notierungen des gesamten Mittelalters geläufige Herausstellung der Melismen als Ligaturen, aber ohne den Sinn einer bestimmten Wertgeltung der Noten innerhalb der Ligaturen, nur als Zeichen der Zusammengehörigkeit für dieselbe Silbe. Es steht deshalb ernstlich nichts im Wege, für die Meistersingernotierungen nach denselben Prinzipien vom Texte aus die rhythmische Ordnung abzuleiten wie für die mittelalterlichen Monodien. Problematisch ist nur, ob auch die Meistersinger an dem alten Prinzip der Silbenwägung, das für die deutsche Dichtung durch das ganze Mittelalter aufrecht erhalten wurde (vgl. I. 2 S. 293), festgehalten haben oder ob etwa die ungefähr gleichzeitigen französischen bürgerlichen Singschulen, die ja in ähnlicher Weise die Trouvère-Poesien fortsetzen und handwerksmäßig betreiben, auf die deutschen Meistersinger Einfluß gewonnen haben, so daß diese zum Silbenzählen übergegangen wären. Auffallende Beispiele stark abweichender Lage der Silben, die auf Akzent Anspruch haben, bei gleicher Silbenzahl der Verse, legen diesen Gedanken allerdings nahe. Aber es ist auch noch ein drittes möglich, nämlich daß zwar ein Abzählen der Silben schulmäßig gefordert worden wäre, aber dennoch der Vortrag sich nach dem alten Usus der korrekten Stellung der Hebungen im Takt gerichtet hätte. Das verwickelt allerdings die Aufgabe der richtigen Wiedergabe in modernen Noten, aber keineswegs über das Maß von Schwierigkeit hinaus, welches auch bereits ältere Dichtungen (die der deutschen Minnesänger) bieten, von den Problemen des Rhythmus der gregorianischen Melodien ganz zu geschweigen. Nun, jedenfalls ist die Frage jetzt kräftig in Fluß und es darf wohl aus dem Widerstreit der Meinungen ein die Wahrheit evident machendes Resultat erhofft werden. Meine persönliche Ansicht ist heute die, daß auch für die Meistersingernotierungen die korrekte Sinnbetonung der Texte den Rhythmus bestimmt und daß von einem wirklichen mensuralen Sinne der Notenzeichen nicht die Rede sein kann. Mag man von dem Kunstwerte dieser Handwerkerdichtungen noch so gering denken — im Hinblick mindestens auf Sachs werden aber doch einer allzuniedrigen Einschätzung schwere Bedenken entgegenstehen — niemand wird im Ernst glauben, daß eine musikalische Gestaltungsweise durch mehr als ein Jahrhundert sich einer großen Popularität erfreut haben sollte, welche weder eigentlichen melodischen Reiz noch ein festes rhythmisches Rückgrat besessen hätte. Ein paar Versuche, Melodien von Sachsschen Meisterliedern auf Grund der im 2. Halbbande ausführlich entwickelten Prinzipien genießbar zu

machen, mögen hier noch Platz finden, um Fernerstehenden wenigstens einen ungefähren Begriff zu geben, um was es sich eigentlich handelt. Ich entnehme dieselben Münzers vortrefflicher Arbeit, welche die Melodien getreulich mitteilt, wie sie überliefert sind, ohne Versuch, sie taktmäßig zu ordnen. Von der Richtigkeit seiner Ansicht, daß »im Puschmannschen Meistergesange alle Silben theoretisch gleichwertig seien« und daher »das Prinzip, die Notenwerte aus dem Rhythmus des Textes zu bestimmen, nicht anwendbar sei«, habe ich mich nicht überzeugen können. Vielmehr habe ich in dem von Münzer zugänglich gemachten reichen Materiale sogar direkte Beweise gefunden, daß bei völlig gleicher Silbenzahl die verschiedenen Betonungsverhältnisse Änderungen in der Notierung veranlassen, obgleich für gewöhnlich mit leichten Verschiebungen einzelner Noten (niemals an den Reimstellen) auszukommen ist. Man vergleiche folgende Stellen aus Hans Sachsens Silberweise (Münzer S. 81):
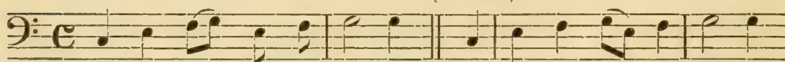


1. Stollen: Der du tre - gest die kro - ne
2. Stollen: an un - sern letz - ten zei - ten



3. Stollen: cla - ma - mus, wir stets schrei-en

Die verschiedene Stellung der Ligaturen in den beiden Notierungen ist schwerlich zufällig; aber die erste ist offenbar nur für den Text des *ersten* Stollen berechnet, die zweite nicht nur für den des dritten, sondern auch für den des zweiten Stollen:

(Auftakt)

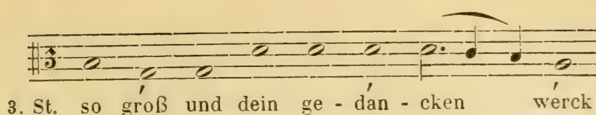


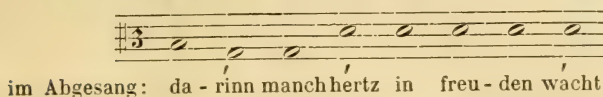
der du trä - gest die Kro-ne An un-sern letz-ten Zei-ten
cla - ma-mus wir stets schreien

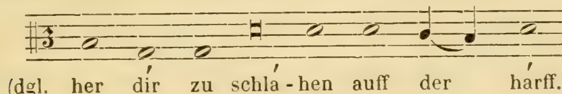
In der Morgenweise (a. a. O. S. 75) macht Sachs ähnliche Unterschiede, die ganz gewiß nicht nur Zufälligkeiten oder Flüchtigkeiten sind, sondern bestimmte künstlerische Absicht erkennen lassen:

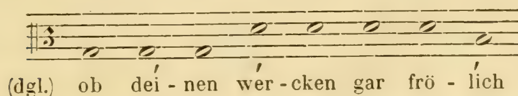


1. St.: am zweí-und-zwén-zi - gi - sten schón
2. St.: und zu sín-gen das lób - ge - sánck

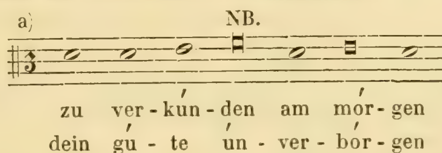


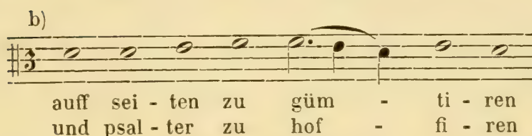




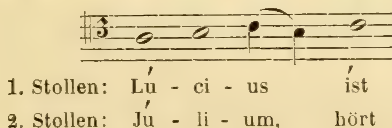


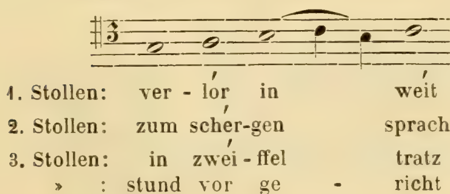
(vgl. unten meine verschiedenen Einstellungen in den Takt). Noch auffallender sind die Varianten (im Abgesang):





wo besonders die natürlich eine Dehnung andeutende Brevis auf »[kun]den« geradezu deklamationswidrig scheint und doch nur eine Teilung des Verses bewirkt, die sich ganz ungezwungen ergibt. Von schlagender Beweiskraft für die Notwendigkeit der Ableitung der Stellung im Takt aus der Akzentuation des Textes ist die folgende Variante in Sachs' »Überlangton« (Münzer S. 70):

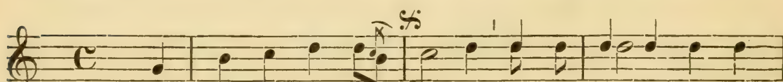




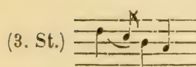
Hier entspricht das dem Anfange zuwachsende *g* besonders der drei ersten Fälle (für die leichten Auftaktsilben) in vollendetster Weise unseren Erfahrungen an den gregorianischen Melodien mit wechselnden Textunterlagen I, 2 S. 34 B und C, S. 35 F, S. 42 und Beilage zu S. 47, Nr. 2, 3, 8, 11—13). Übrigens mögen die beiden folgenden Beispiele selbst für sich reden.

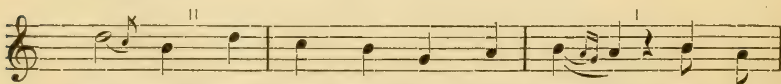
Ich wähle zwei der Lieder von Hans Sachs (1494—1576) nicht nur seiner sonstigen größeren Bedeutung wegen, sondern auch speziell deshalb, weil sie für die Klarstellung des Problems der Notierung besonders ergiebig sind. Ich füge der Zwickauer unter Sachs' Augen erfolgten Notierung des Überlangtons die Puschmannsche bei, soweit sie Münzer mitteilt, um zu belegen, daß die Abweichungen derselben geringer sind als sie erscheinen, aber zum Teil die Melodie sehr verschlechtern (Takt 9, 15, 19). Daß das Einleitungsmelisma so gelesen werden muß, wie ich es deute, ergibt sich aus Takt 13 und 33, die es zweifellos vorbilden soll. Meine Schreibweise der Blumen in der Übertragung schließt sich insofern streng an das Original an, als sie die Noten, welche dasselbe als Kern derselben kenntlich macht, als solche kenntlich erhält. Gewiß wird man unter Voraussetzung einer solche Leseweise Münzer gerne beipflichten, daß die Melodien der Meistersinger besser sind als ihr Ruf. Dieselben setzen in der Tat in einer keineswegs zu verachtenden Weise die Melodieerfindung der Troubadourzeit fort.

Hans Sachs, »Morgenweise« (Zwickau), Münzer, S. 75.



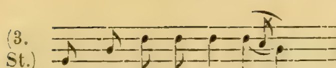
1. Stollen: Wacht auff ir wer-den christen Mit Da-vid dem psal-
2. Stollen: In geist und freu-den - mu - te Fecht er an, es ist
(3. Stollen.) rue-me, Dei- ner Hand werck ich
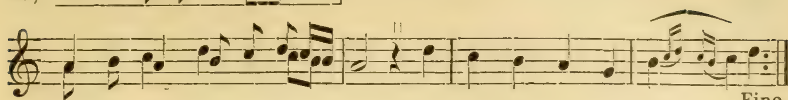




mi - sten Und hört sein süß ge - dön Am
gu - te, Dem her - ren sa - gen dank Und zu
plü - me, Herr, wie - sind dei - ne werck So

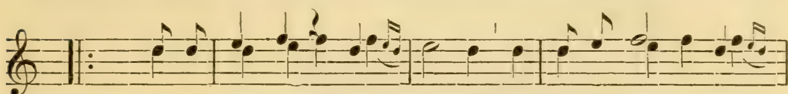
(3. St.)



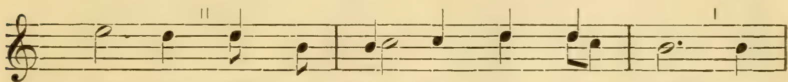


Fine.

zwei - und-zwen-zi-gisten schön Fru auff den Sa-bath e - - re
sin-gen das Lob - ge - sanck, Dir al - ler höchster he - - re
groß und dein ge-dan - ken werk Ab-gruntloss wie das mee - re!



Abgesang: Zu ver - kun-den am morgen Dein gu-te un - ver-
Auff sei - ten zu güm - ti - ren Und psal - ter zu hof-



por - gen, Dein glau - ben bey der - nacht Da-
fi - ren Mit ge - dicht kunst - lich scharff Herr

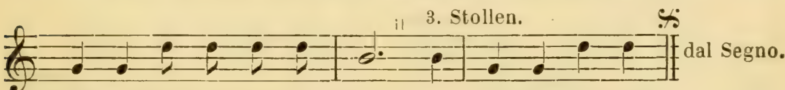


rinn manch hertz in freuden wacht
dir zu schla- hen auff der harff
Mit schonen re - so-nan - - zen



Liep - li-chen con - cor - dan-zen Wan, herr, du ma - chest mich Ob

3. Stollen.

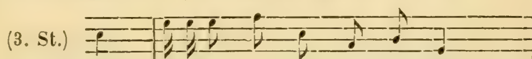


dal Segno.

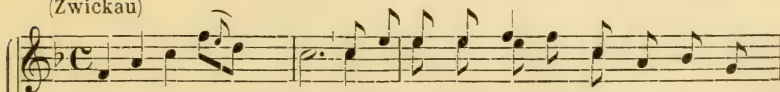
dei-nen Wer-ken gar frö - lich! In freu-den ich mich

Hans Sachs, »Überlangton« (Zwickau), Münzer S. 70.

(3. St.)



(Zwickau)



1. Herr Va-le - ri - us Ma - xi-mus er-
2. Te - ren-ti - us der an - der freund er-
3. Er keret gen Rom e - lend und un-

(Puschmann)



ze - let: Neun wa - re freundt In treu ver - eunt, Der
we - let, Ein knecht Bru - ti Der vor - mals hy
dul - dig Da war zur nacht Ein man um - bracht Auf

NB.

(3. St.)

erst, man list, Lu - ci - us ist Sci - pi - o A - fri-
Het - te er - mört Ju - li - um, hört Als man Bru-tum zu
frei - en platz Im zweif-fel tratz That er, sam het er

ca - nus macht em fluch-te In ei - nem streit Ver-lor in
thöt-ten grau - sam such-te In sol-cher sach Zum schergen
den er - mört heim - li - che Auff die ur -gicht Stund vur ge-

(3. St.)

weit, Da - rumb in drat Fing der Se - - nat
sprach The-ren - ci - us, Er wer Bru - tus, Und
richt Ti - tus zu - hand Sein freund er - kant, Sprach:

Lu - ci - us war sein freunt sein trew in nö - tet Und
wolt vur sei - nen freunt werden ge - döt - tet Man
ich hab den er - mört, der ist un - schul - dig Und

3. St.

halff im auß ge-fenck - nuß hauß ver - ließ er
fing in palt. An der ge - - stalt Er - kent man,
wolt den spot Marter und todt Leiden aus

gut In a - re - mut Zoch er mit im
daß Nit Bru - tus was. Man ließ in le - dig
trew Auff daß wird frey Sein freund den er in

in des e - - - - lend Von
an dem ent Sein
not er - - - - - kent Teilt

3. St.

weib und kind und sei - nem va - ter - lan - de.
wa - re trew war in der not er - kan - de.
darnach mit im sein gut, macht in rei - che.

usw.

(Abgesang).

3

Gi - sip-pus ist der drit - te In wa - rer freuntschafft
Ti - tus war töd - lich wun - de In stren - ger lieb ent-

sit - te Mit Ti - to dem Rö - mer des trew ich
zun - de Zu der ge-spons Gi - sip - pi e - del

kro - ne Der sie ym ließ mit freu - den halff seinem freund aus
scho - ne Da ward Gi - sip - pus ar - me An al - ler leut er-

D. C. (3 Stollen) al Fine.

ley-den der furt sie gen Rom und ein schatz von gol - de.
bar-me, ver-lie - ßen yn und wur - den ym ab - hol - de.

Die Zeit der Entstehung des Meistergesangs ist in die Zeit des absterbenden Minnegesangs zu setzen, d. h. zu Ende des 13. Jahrhunderts. Die ältesten Vertreter desselben sind Konrad Marner, Heinrich von Meißen (Frauenlob), Heinrich von Müglin, Muskatblüt, der alte und der junge Stollen, Bartel Regenbogen, Michel Beheim (1414—1474), Mülich von Prag, Lesch, Harder. Eigentliche Singschulen sind erst seit 1450 nachweisbar (in Mainz, Augsburg, Worms, Prag, Straßburg, Nürnberg usw. usw). Zu besonderer Blüte gelangte die Nürnberger Schule (Hans Sachs, Hans Foltz, Vogelgesang, Konrad Nachtigall usw.). Die letzte Singschule, die

zu Ulm, bestand bis 1839, wo sie ihr Inventar dem Ulmer Männergesangvereine Liederkranz vermachte.

Der hervorragendste Unterschied zwischen Minnensängern und Meistersingern ist die fast ausschließliche Beschränkung der Meistersinger auf trockene Paraphrasierung von Bibeltexten in einer trotz aller Silbenzählungen und Reimkünste kaum Poesie zu nennenden prosaischen Redeweise, mit gelehrt tuendem Aufwand von Fremdworten und historischen und mythischen Anspielungen aller Art. Bei weitem das erfreulichste sind daher gerade die Melodien, deren Studium ja nun leicht gemacht ist. Obgleich viele Meistersingerschulen sich begeistert der Reformation anschlossen, so darf man doch wohl ihren Einfluß auf die Entstehung des protestantischen Chorals nicht zu hoch anschlagen. Die Gemeinsamkeit einzelner Wendungen von Meisterliedern und protestantischen Chorälen ist wohl nicht zu bestreiten; aber dieselben Wendungen wird man noch weiter zurück finden (vgl. z. B. I. S. 269 das »Gott ist gewaltig« des alten Meißner). Insbesondere sind die geistlichen und weltlichen Kunstlieder des 15.—16. Jahrhunderts viel offener zutage liegende Muster des protestantischen Kirchenliedes als die Gesänge der Meistersinger.

Nachwort.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht sich auch außerhalb Italiens die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik bemerkbar, besonders in England und Deutschland. Doch bleibt eine Besprechung derselben besser dem nächsten Buche vorbehalten, da dieselben den Ausgangspunkt neuer Kunstformen und Literaturzweige bilden, welche erst im 17. Jahrhundert zu größerer Bedeutung gelangen. Aus dem gleichen Grunde sehe ich hier auch noch von einer Betrachtung der aus der Madrigalienkomposition herauswachsenden Anfänge musikalisch-dramatischer Kompositionen ab, da dieselben erst durch das Zurückgehen auf die Monodie ihre Epoche machende historische Bedeutung gewinnen. Ich schließe daher diesen Teil ab in der Hoffnung, durch den Versuch, die Entwicklung von Kunstformen und Stilgattungen zum leitenden Gesichtspunkte der Darstellung zu machen, einige wirkliche positive Fortschritte in der Erkenntnis der Geschichte unserer Kunst angebahnt zu haben. Dadurch wird mein Buch zwar weniger geeignet erscheinen, ältere Arbeiten, deren leitender Gesichtspunkt ein anderer ist, zu verdrängen und zu ersetzen, als vielmehr dieselben zu ergänzen und in einzelnen Partien zu korrigieren und zu vertiefen. Ich denke dabei besonders an Ambros' Darstellung der Epoche der Niederländer, die mit Recht und mit Geschick darauf angelegt ist, ein warmes Interesse für die Kunst des 16. Jahrhunderts zu erwecken, wenn auch gewiß sehr viele Leser derselben mit Bedauern empfunden haben werden, daß die Mehrzahl der Werke, deren Schönheiten Ambros so beredt schildert, nicht zugänglich und sie darum außerstande waren, die Worte in Empfindungen umzusetzen. Es ist sehr erfreulich, daß dieser Mangel allmählich weniger fühlbar wird und mehr und mehr auch das Studium der Musikgeschichte durch Bekanntwerden mit den Werken selbst auch für andere Epochen einen reelleren Boden erhält. Diese Überlegung hat mich veranlaßt, gegen den ursprünglichen Plan des Werkes doch in diesem Teile öfter illustrierende Beispiele in größerer Zahl einzufügen, wo es an solchen in bequem zugänglichen Publikationen entweder ganz fehlte oder aber die Gestalt, in der sie vorlagen, noch stärkerer Nachhilfe bedurften, um sie dem Leser näher zu bringen.

Der Schlußteil meines Buches wird aus dem einfachen Grunde solche Illustrationen nicht in gleichem Maße nötig machen, weil die Zahl der Neudrucke stark wächst, je näher man der Gegenwart rückt. Selbst aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist doch bereits ein ziemlich reichliches Material allgemein zugänglich und werden die im Gange befindlichen Denkmäler-Publikationen weiteres in kurzer Frist zur Ausfüllung empfindlicher Lücken beigebracht haben. Da auch in weiteren Schichten der Musikfreunde das Interesse für ältere Musik sichtlich schnell wächst, so wird die vermehrte Nachfrage auch das Tempo dieser Veröffentlichungen zu beschleunigen geeignet sein, so daß mehr und mehr das jedem Musikhistoriker vorschwebende Ideal seiner Verwirklichung nahe rückt, das Studium alter Musik in ähnlicher Weise an lebendigen (d. h. klingenden) Beispielen treiben zu können, wie seit langem das Studium der Malerei und der bildenden Künste an den Originalen und Kopien der Bildergalerien und Museen getrieben wird. Freilich sind ja alle Reproduktionen von Musikwerken immer nur für den Moment gemacht und vergehen mit ihm; eine Musikbibliothek aber ist mit einem Museum durchaus noch nicht auf gleiche Stufe zu stellen, da doch auch dem gebildeten Musiker die Lektüre nur einigermaßen die lebendige Aufführung ersetzen kann. Auch bei einem schnellen Weiterwachsen der Neuausgaben alter Musikwerke wird aber die Zahl der durch Aufführung wieder belebten Werke immer nur eine relativ kleine sein können, auch wenn einmal die Virtuosen aufhören werden, immer dieselben Paradestücke vorzuführen. Dem häuslichen Musizieren am Klavier wird deshalb die Aufgabe zufallen, die Anregungen, welche historische Konzerte geben, weiter zu fruktifizieren und die Kenntnis der älteren Literatur zu erweitern und zwar wo irgend möglich, auch mit Heranziehung anderer Instrumente, und wo es sich um Gesangsmusik handelt, auch durch mehrstimmigen Gesang. Leider ist ja die noch im 18. Jahrhundert lebendige Sitte des häuslichen Ensemble-Musizierens heute fast ganz eingegangen; sie wieder lebendig zu machen, sollten sich alle ernsten Musikfreunde angelegen sein lassen. Dann würde sich auch in unserm Konzertleben gar bald ein erfreulicher Umschwung vollziehen!

Verzeichnis
der mitgeteilten Tonsätze.

a) geistlich.

b) weltlich.

Alphabetisches Namenregister.

Sachregister.





